

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

Departamento de Filología Española II (Literatura Española)



TESIS DOCTORAL

**Francisco de Quevedo en la Edad de Plata: una aproximación a su
recepción e interpretación**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

María de Marcos Alfaro

Directores

**Álvaro Alonso Miguel
Dolores Romero López**

**Madrid
Ed. electrónica 2019**

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA II
(LITERATURA ESPAÑOLA)



TESIS DOCTORAL

**FRANCISCO DE QUEVEDO EN LA EDAD DE PLATA: UNA
APROXIMACIÓN A SU RECEPCIÓN E INTERPRETACIÓN**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADO POR

María de Marcos Alfaro

DIRECTORES

**Dr. Álvaro Alonso Miguel
Dra. Dolores Romero López**

MADRID, 2019

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA



TESIS DOCTORAL

**FRANCISCO DE QUEVEDO EN LA EDAD DE PLATA: UNA
APROXIMACIÓN A SU RECEPCIÓN E INTERPRETACIÓN**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

Doctorando: **María de Marcos Alfaro**

Directores:

Dr. Álvaro Alonso Miguel

Dra. Dolores Romero López

MADRID, 2019

A mis primeros maestros: Eladia, Luis y Alejandro para que sus nombres salgan a la luz
entre tantas palabras.

A Camilo Goelkel, por tantas cosas.

AGRADECIMIENTOS

Al concluir la ardua tarea que supone la confección de una tesis doctoral te asalta, inmediatamente, el deseo de reconocer a todas aquellas personas que con sus enseñanzas y cariño han conseguido que el proyecto que un día emprendiste atracase en buen puerto. Este proyecto, que no se limita a lo acaecido durante los años de doctorando sino que se remonta al primer día que pisas una clase o a la atenta mirada de unos progenitores preocupados porque te formes, pretende ser un valioso homenaje a todos aquellos que han hecho posible este trabajo. En primer lugar, me gustaría agradecer su dedicación, sapiencia, entusiasmo, alegría, comprensión y paciencia a Álvaro Alonso Miguel y Dolores Romero López, directores de esta tesis doctoral y antaño, maestros en la carrera de Filología Hispánica. Gracias de corazón por creer y traerme hasta aquí. De mi añorada carrera a Esther Borrego por su alegría y su eterna buena disposición, a Marcos Roca por ese alma de gotas lorquianas, a Mercedes Fernández Valladares por su pasión y su desinteresada ayuda en todo momento, a Mar Mañas que me enseñó a entender mejor a Don Juan, a Isabel Colón que me acercó un poco más al papel de la mujer en las letras...y a tantos otros que han hecho de mí lo que hoy se ve.

Finalmente, me gustaría agradecer a mi familia y amigos el temple y el amor que me han demostrado cuando, algunos días, me sentía incapaz de sacar este trabajo adelante. A mi madre, Eladia Alfaro, mujer extraordinaria y luchadora que me ha inculcado el valor para no rendirme nunca y que siempre está ahí para escucharme, y a mi padre, Luis Carlos de Marcos, el primer Lorca que conocí. Gracias por tu ejemplo y por entregarme cada día un mundo en forma de libro. A mi hermano Alejandro de Marcos, por tantas noches en vela, por sacarme siempre una carcajada y por ser mi mejor amigo. La vida no sería ni la mitad de divertida sin él. También me gustaría recordar a mi tío Pepe por nuestras risas, por sus consejos y por su fuerza, y a mis abuelos Luis Alfaro y Nicolás de Marcos, por la fe que el primero depósito en mí y por la dignidad que el segundo albergaba dentro de él. Del mismo modo, quiero dar las gracias a Camilo Esteban Goelkel Medina, por todo lo que me regala cada día y por pintar de colores mi existencia desde el día en el que le conocí.

Por último, a Elena García García compañera y amiga de la carrera que siempre está ahí cuando la necesito, a Pablo Brañanova por tantas noches de amistad, a Miguel por su presencia en la distancia y a Laura Ángel por su bondad infinita. A todos, eternamente, gracias.

Tabla de contenido

	Resumen / Abstract.....	6
1.	Introducción.....	9
2.	Complejidad de la pragmática discursiva del legado poético de Francisco de Quevedo en la Edad de Plata.....	19
2.1.	Los <i>Sueños</i>	23
2.2.	Ediciones de Quevedo (1900-1945).....	24
2.3.	Índice de primeros versos.....	26
2.4.	Apéndice de los <i>Sueños</i> : ediciones de 1900-1945.....	79
3.	Recepción crítica de la figura y obra de Francisco de Quevedo.....	87
4.	Miguel de Unamuno: una catarsis quevedesca.....	168
5.	«Se canta lo que se pierde»: el drama del tiempo en Francisco de Quevedo y Antonio Machado.....	181
6.	Francisco de Quevedo y Federico García Lorca: una poética de «abrirse las venas».....	189
7.	Francisco de Quevedo y Miguel Hernández: la herida del amor, de la muerte, de la vida y de la pena.....	199
8.	Francisco de Quevedo: ¿un <i>Aleph</i> áureo en la Edad de Plata?.....	219
8.1.	Las vanguardias y el existencialismo.....	219
8.2.	El neoestoicismo.....	230
8.3.	La tradición amorosa: petrarquismo, amor cortés y neoplatonismo.....	235
9.	Conclusión.....	261
10.	Bibliografía.....	265

Resumen

La presente investigación, *Francisco de Quevedo en la Edad de Plata: una aproximación a su recepción e interpretación*, tiene como objetivo principal mostrar al lector la influencia que Francisco de Quevedo ejerció sobre los artistas de la Edad de Plata. Esta labor, ya inaugurada por José Luis Calvo Carilla y desempeñada por otros críticos, pretende subsanar ciertos descuidos ofreciendo una visión más completa de la herencia de don Francisco en este contexto. Para conseguir este propósito se han tomado en consideración las antologías del poeta áureo que se publicaron entre 1900 y 1945 con el fin de conocer, de primera mano, los versos que los escritores de la Edad de Plata ahijaron a Francisco de Quevedo, a pesar de las transformaciones y mutilaciones sufridas en este cambiante corpus poético. Lo propio se ha hecho con la edición de los *Sueños* en la que ciertos especialistas, como Francisco Aranda o Jesús Izcaray, presintieron un antecedente del surrealismo.

El anhelo de ofrecer un panorama lo más íntegro posible ha conducido a la elaboración de un estado de la cuestión en el que no solo se da cuenta de las impresiones que la figura de Quevedo fraguó en las mentes de aquellos autores sino que se alude a las teorías que los investigadores postularon acerca de aquella relación. Este estado de la cuestión —que pone en evidencia lo heterogéneo de las opiniones de aquellos creadores— ha servido de acicate para dar pábulo, en los capítulos sucesivos, a los cuatro poetas que gozan en este trabajo de una posición preeminente como consecuencia del legado quevedesco que confluye en sus escritos y a raíz de la relectura que los especialistas hicieron de esta comunión. Así, Miguel de Unamuno —cuyo vínculo con Quevedo quedó demostrado, mayoritariamente, por Josse de Kock y Sebastián de la Nuez— ha sido analizado desde una dimensión tanto filológica como humana, pues es desde esta perspectiva donde parece incardinarse el gusto del pensador vasco por Quevedo. Posteriormente, Antonio Machado se hermana con el poeta áureo, a pesar de sus reticencias hacia el Barroco, desde la concepción del *tempus fugit* ya pronosticada por María del Rosario Fernández. El autor sevillano da paso a Federico García Lorca cuya analogía con Francisco de Quevedo —sorprendentemente «desestimada» por la crítica— se cifra en la vinculación surrealista de Lorca con los *Sueños* y en el ascendente de la poesía amorosa de Quevedo en los *Sonetos del amor oscuro*. Por último, Miguel Hernández, poeta sobre el que pesan un importante número de teorías, se ha abordado

desde un ángulo desmitificador que ha tratado de matizar el influjo quevedesco en su poética.

El examen de este cuarteto de poetas que da cuenta de las tradiciones de don Francisco más analizadas y celebradas por los escritores de la Edad de Plata y por los estudiosos se ha empleado para considerar, finalmente, la huella que estas corrientes imprimieron en otros muchos poetas inscritos en este contexto.

En definitiva, este trabajo no pretende únicamente ampliar el espectro de una investigación ya inaugurada por otros estudiosos sino hacer partícipe al lector de que la influencia de don Francisco en la Edad de Plata, lejos de ser homogénea, se sustenta sobre pilares no solo hermenéuticos o históricos sino también humanos que consiguen explicar, a pesar de la resistencia de ciertos críticos, su proyección.

Palabras clave

Francisco de Quevedo, Edad de Plata, Miguel de Unamuno, Antonio Machado, Federico García Lorca, Miguel Hernández, vanguardias, existencialismo, neoestoicismo, petrarquismo, amor cortés, neoplatonismo.

Abstract

This research, *Francisco de Quevedo en la Edad de Plata: una aproximación a su recepción e interpretación* (*Francisco de Quevedo in the Silver Age: an approximation to its reception and interpretation*), has as its main objective to show the reader the influence that Francisco de Quevedo exerted on the artists of the Silver Age. This work, already inaugurated by José Luis Calvo Carilla and carried out by other critics, aims to rectify certain omissions by offering a more complete view of Don Francisco's heritage in this context. In order to achieve this aim, the anthologies of the golden poet that were published between 1900 and 1945 have been taken into consideration in order to get to know, first hand, the verses that the writers of the Silver Age attributed to Francisco de Quevedo, in spite of the transformations and mutilations suffered in this changing poetic corpus. The same has been done with the edition of *los Sueños* in which certain specialists, such as Francisco Aranda or Jesús Izcaray, saw a precedent of surrealism.

The desire to offer a panorama as complete as possible has led to the elaboration of a state of the question in which not only are the impressions that the figure of Quevedo forged in the minds of those authors taken into account, but also the theories that the

researchers postulated about that relationship. This state of the question -which highlights the heterogeneous opinions of those creators- has served as a stimulus to encourage, in the following chapters, the four poets who enjoy in this work a preeminent position as a consequence of the Quevedo's legacy that converges in their writings and as a result of the re-reading that the specialists made of this communion. Thus, Miguel de Unamuno - whose link with Quevedo was demonstrated, for the most part, by Josse de Kock and Sebastián de la Nuez - has been analysed from both a philological and a human dimension, since it is from this perspective that the Basque thinker's taste for Quevedo seems to be incardinated. Later, Antonio Machado twinned with the golden poet, in spite of his reticence towards the Baroque, from the conception of the *tempus fugit* already predicted by María del Rosario Fernández. The Sevillian author gives way to Federico García Lorca whose analogy with Francisco de Quevedo -surprisingly "rejected" by critics- is based on Lorca's surrealist link with *los Sueños* and on the rise of Quevedo's love poetry in the *Sonetos del amor oscuro*. Finally, Miguel Hernández, a poet on whom a significant number of theories weigh, has been approached from a demystifying angle that has attempted to nuance the influence of Quevedo in his poetry.

The examination of this quartet of poets that gives account of the traditions of Don Francisco most analysed and celebrated by the writers of the Silver Age and by scholars has been used to consider, finally, the mark that these currents imprinted on many other poets inscribed in this context.

In short, this work not only aims to broaden the spectrum of research already begun by other searchers, but also to make the reader aware that the influence of Don Francisco in the Silver Age, far from being homogeneous, is based not only on hermeneutic or historical pillars, but also on human ones that manage to explain, despite the resistance of certain critics, its projection.

Keywords

Francisco de Quevedo, Silver Age, Miguel de Unamuno, Antonio Machado, Federico García Lorca, Miguel Hernández, avant-garde, existentialism, neoestoicism, petrarchism, polite love, neoplatonism.

1. Introducción

Francisco de Quevedo es menos un hombre que una dilatada y compleja literatura
(Borges 51)

José Luis Calvo Carilla, en la monografía *Quevedo y la generación del 27 [1927-1936]* (1992), resaltó la significativa influencia de don Francisco de Quevedo en la poética de preguerra. Este pionero estudio consiguió, basándose parcialmente en las aportaciones previas de otros investigadores como Josse de Kock o Vicente Granados, ahondar en un aspecto que, durante mucho tiempo, había sido soslayado por la crítica. La obra de Carilla, que inauguró un novedoso campo de estudio por el que el investigador volvió a transitar — con artículos como «Quevedo y los poetas (1927-1936). Contextos y mediaciones de una recepción» (2001)— pecaba, como las aportaciones de muchos otros especialistas, de ciertos descuidos. Estas deficiencias, que tampoco tienen por qué ser consideradas como tales y que no consiguieron empañar la labor de estos investigadores, se erigieron como la principal motivación en la elaboración de esta tesis. El deseo de subsanar estos desperfectos condujo la investigación a aunar los dispersos estudios realizados, durante años, por los críticos, a ampliar los márgenes de la proyección de Francisco de Quevedo en las primeras décadas del siglo XX y a ofrecer una expansión de ese término tan ambiguo bautizado como Edad de Plata. Así, en primer lugar, hay que tener presente desde una perspectiva literaria que el concepto Edad de Plata fue acuñado —según recogen Salvador Hernán Urrutia y Dolores Romero López— en 1963 por Antonio Ubieto Arteta, Juan Reglá Campistol y José María Jover Zamora en la obra *Introducción a la historia de España*:

Entre 1875 a 1936 se extiende una verdadera Edad de Plata de la cultura española, durante la cual la novela, la pintura, el ensayo, la música y la lírica peninsulares van a lograr una fuerza extraordinaria como expresión de nuestra cultura nacional y un prestigio inaudito en los medios europeos [...] Este prestigio europeo de lo español [...] no tenía precedentes desde mediados del siglo XVII (Ubieto, Reglá, Jover 798).

Esta nomenclatura que «surge como mimesis mermada de otro concepto historiográfico: la Edad de Oro» (Romero 45) y que ha quedado perfilada en el imaginario de los críticos sin que se alcen voces de aceptación o descontento, generó, como consecuencia de su acotación temporal, una interesante polémica: «Aunque hay una mayor coincidencia en su término (1936, comienzo de la Guerra Civil), no existe consenso sobre sus inicios» (Urrutia 1999-2000, 581). Mientras Ubieto, Reglá y Jover sitúan los comienzos de la Edad de Plata en 1875 y extienden su alcance hasta 1936 otros, como José

Carlos Mainer en el libro *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural* (1968), abogan por una horquilla temporal que abarca desde 1902 a 1939. Aunque la datación de Mainer se ha convertido en referente obligado para los estudiosos de este campo gracias al análisis «de los grandes temas de la Edad de Plata» (Romero 46), otros investigadores, como Salvador Hernán Urrutia, consideran que este concepto debe ser aplicado al período comprendido entre 1868 y 1936¹: «La obra que, para nosotros, inicia literariamente la Edad de Plata es *La Fontana de Oro* de Benito Pérez Galdós» (Urrutia 1999-2000, 583).

Lejos de tratar de dar una respuesta definitiva sobre este postulado de márgenes tan difusos, la presente investigación cifra el comienzo de la Edad de Plata en 1900, como consecuencia de la crisis de fin de siglo, y proyecta su difusión hasta 1945, fecha en la que se conmemora el centenario de Francisco de Quevedo². La relectura de Quevedo y su recuperación, si es que alguna vez el poeta dejó de gozar de esa «extraña gloria parcial» de la que habló Borges, se produjo, como señala José Luis Calvo Carilla, en las postrimerías de la década de los veinte como consecuencia de la compleja situación histórica, de los nuevos aires artísticos que se fraguaron en aquella atmósfera de erudición y a raíz del adelanto del centenario de Goya. En ese ambiente, marcado por la convulsión política y social, la figura de Quevedo se alza como precursora de diferentes corrientes y como latido humano antagónico del álgido cerebralismo, exento del candor del hombre, que ostentaba Luis de Góngora y Argote: «No parece que me pidan ustedes un trabajo sobre Góngora, lo que me sería en conciencia moral literaria poco hacedero» (Unamuno 2012, 205). Este retorno de un Quevedo enraizado en las estancias del alma manifiesto en el emblemático año de 1927, y que venía dejándose sentir en los escritos de Miguel de Unamuno condujo a la intelectualidad española a una revisión del espíritu y del corpus quevedesco. Esta lectura de don Francisco que los artistas llevaron a cabo y que les hizo concebir la imagen de un poeta amoroso, moralista, existencialista o revolucionario pasaba en primera instancia por conocer los versos que aquella pléyade de escritores ahijaba a don Francisco. Para ello, se

¹ A pesar de que Salvador Hernán Urrutia ubica la Edad de Plata entre repúblicas no por ello deja de reconocer la importancia, ya detentada por Mainer, del año 1902.

² La singularidad que parece encerrar el año de «clausura» no se fundamenta, únicamente, en la naturaleza de este estudio, sino en la creencia de que los períodos históricos no deben, a pesar de las necesarias fundamentaciones teóricas y didácticas aquí esgrimidas, encorsetarse en un marco definido que obvie la proyección de unas manifestaciones que, por sucesos de diversa índole, pueden seguir vivas mucho tiempo después de que se haya certificado su deceso. Del mismo modo, la elección de esa fecha encuentra su razón de ser en la atmósfera cosmopolita y erudita que se fragua en las primeras décadas del siglo XX y que resulta visible en la proliferación de ediciones de la lírica aurea así como en los homenajes que muchos de estos artistas prodigaron a los poetas del Siglo de Oro.

procedió a cotejar las ediciones que se publicaron entre 1900 y 1945 en España con el fin de averiguar cuáles fueron los poemas más o menos reproducidos y de dejar patente lo mutable del corpus poético quevedesco. En esas ediciones, en las que aparecían reiterativamente sonetos como «Miré los muros de la patria mía», se percibieron un importante número de composiciones que según la versión moderna de José Manuel Blecua no pertenecían a la pluma de Quevedo. Estos poemas, que aparecen señalizados con un asterisco en el índice de primeros versos y que fueron desechados por el erudito Blecua, constituyeron para aquellos escritores el legado poético de Quevedo, por lo que su inclusión en el presente trabajo resultaba de vital importancia. El mismo procedimiento se empleó para rescatar las ediciones de los *Sueños* que vieron la luz en las primeras décadas del siglo XX y que mostraban, como dictamina Arellano, la notable preeminencia de la versión *Juguetes de niñez y travesuras del ingenio*. Esta obra que sufrió en sus orígenes la inquina y los embistes de ciertos sectores de la sociedad fue incorporada a la investigación gracias a la impresión, forjada en la mente de algunos críticos, de que los *Sueños* constituyeron un antecedente de aquel movimiento de vanguardia conocido como surrealismo. Con la revisión de este libro y de los versos de Quevedo se pretendió alcanzar, no solo una mayor profundidad en lo concerniente a la herencia quevedesca en la Edad de Plata, sino prestar atención a un aspecto desatendido por los especialistas que debía ser abordado como consecuencia del complejo legado de don Francisco.

Una vez respondida la pregunta de cuáles fueron las versiones de Quevedo a las que tuvieron acceso los poetas del siglo XX se trató de averiguar, no solo la opinión que a estos poetas les merecía aquel cantor satírico, sino las teorías que los investigadores urdieron con respecto a la relación que mediaba entre este y los artistas de la pasada centuria. Para ello se abandonó el didactismo que agrupaba a los escritores bajo el cada vez más discutible rótulo de «generación» y se procedió a distribuirlos en riguroso orden cronológico. Esta nómina que se inauguró con el quevedesco Rubén Darío —único exponente, junto a Pablo Neruda, de la representación hispanoamericana en las letras patrias— y que se extiende hasta las manifestaciones conmemorativas de autores como Manuel Machado o Rafael Morales, se organizó poniendo en primer lugar las aportaciones que los especialistas habían elaborado con respecto a la comunión existente entre Quevedo y el poeta de turno y, seguidamente, se reflejaron las nuevas contribuciones que se hubiesen podido hallar a lo largo del proceso de investigación. La elaboración de este estado de la cuestión no solo dejó patente el techo de silencio que aún hoy parece planear sobre las cabezas de algunas

de aquellas mujeres comprometidas con su tiempo, sino el hecho de que la impresión que merecía Francisco de Quevedo a los protagonistas de la Edad de Plata distaba, pese a ciertos puntos de contacto, de ser homogénea. Mientras Miguel de Unamuno, Salvador de Madariaga, Ramón J. Sender o Antonio Aparicio retrataron a un hombre en constante lucha con su tiempo mediatizados por la visión del Romanticismo otros, como Federico García Lorca, Eugenio d'Ors o María Zambrano proclamaban la españolidad de don Francisco. Estas oscilaciones que vagaban entre el reconocimiento de su poética amorosa —véanse las opiniones de Gerardo Diego o Emilio Prados—, la evocación de su faceta neoestoica, pergeñada por autores como Dámaso Alonso y Ernesto Giménez Caballero o la concepción de una poética precursora de las vanguardias y el existencialismo contribuyeron a engendrar la imagen de un Quevedo con muchas aristas que se adaptaba a cada época. La multiplicidad de caras que el poeta del Siglo de Oro ofreció en la Edad de Plata, así como la relación que la crítica estableció entre las vertientes que confluían en Quevedo y los aspectos poéticos de los escritores de las primeras décadas del siglo XX, condujeron la investigación al análisis «pormenorizado» de cuatro poetas españoles. Estos autores, que no fueron elegidos por azar, se alzaban como representantes no solo de algunas de las concepciones quevedescas que, significativamente, fructificaron en los primeros años del pasado centenario sino como ejemplificación de los puntos de contacto que existían, según los investigadores, entre la doctrina poética de don Francisco y el resto de los autores. Así, Miguel de Unamuno —cuya remembranza de Quevedo se basaba, como la de tantos otros, en un concepto incardinado en los laberintos del Romanticismo— se congració, según los estudios de Josse de Kock y Sebastián de la Nuez, con don Francisco a raíz de la experiencia del destierro. Ese desventurado episodio que se produjo, como es sabido, como consecuencia de sus encontronazos políticos y morales contra el régimen desembocó, según hacen constar estos críticos, en una feliz comunión espiritual con el artífice de *Canta sola a Lisi* que resultó visible en varias manifestaciones como los ensayos, las misivas o los poemarios. Sin embargo, la razón de esta conexión, que los investigadores cifraron, primordialmente, en la similitud de su situación humana, pasaba por alto el auténtico fundamento de esta vinculación que se sustentaba, como se ha dictaminado con anterioridad, en la percepción romántica que Unamuno guardaba de Quevedo. Esta concepción —visible en dramaturgos como Alejandro Casona— confería al lírico del siglo XVII una aureola de rebeldía ante el sistema que resultaba «fácil» de desmontar, por mucho que el propio don Miguel se encontrase mediatizado por ese Quevedo crítico, desde un ángulo hermenéutico. Esa vinculación que Unamuno alimentó

desde su desarraigo se tradujo, según Josse de Kock, Sebastián de la Nuez, Héctor Ciochino y José Luis Calvo Carilla, en una reconciliación con el mordaz ingenio no solo del Quevedo hombre, sino también del Quevedo poeta. La voluntad expresiva de Unamuno que había hallado en Quevedo, en un primer momento, un cariz cáustico cedió paso a una admiración por el conceptismo como estilo capaz de diagnosticar los males de la patria. Así, esa preocupación por el lenguaje, que anidaba en el hombre de letras que era Miguel de Unamuno, encontró en el conceptismo quevedesco esa «tensión espiritual» (Calvo 1992, 118) que requería su alma pensante y que desproveía a la palabra de una artificiosidad fuera de cuestiones vitales. Esta relación que los especialistas valoraron desde una perspectiva humana, patriótica y lingüística y que se encontraba, como se ha venido repitiendo, enraizada en las leyendas que el tiempo ha acumulado sobre la figura de don Francisco, constituía una interesante muestra de la relectura que por aquellos años se hacía de Quevedo. Esta revaluación de su figura que resulta patente en otros textos de los poetas de la Edad de Plata y que fue analizada por investigadores como Alfonso Rey, Germán de Patricio o Celsa García había sido desatendida por los críticos que se encargaron de reseñar la vinculación entre Quevedo y Unamuno por lo que la presencia del Rector de la Universidad de Salamanca en este trabajo resultaba, a todas luces, imprescindible.

La reconciliación que Unamuno experimentó con Quevedo a raíz de la vivencia del destierro nunca llegó a producirse en otros escritores como Antonio Machado u Ortega y Gasset. Antonio Machado y su heterónimo apócrifo, Juan de Mairena, nunca llegaron a congraciarse, pese alguna que otra muestra de estima, con el arte de Francisco de Quevedo y Villegas. Para el poeta andaluz don Francisco representaba, igual que Góngora y Calderón, la deshumanización, la falta de temporalidad y la artificiosidad más absoluta. Este parecer contrario al Barroco y a Quevedo —que debe ser contextualizado, según Mata Induráin, en el ambiente pro gongorista y vanguardista que propalaba en sus comienzos la joven literatura— lejos de amilanarse con el tiempo se convirtió, como decía Dámaso Alonso, en una de las bestias negras de Machado. Don Antonio, poeta del reloj que dialogaba con los sentimientos en el puño, achacaba al Barroco la carencia de temporalidad y su gusto por un arte alejado de los ojos del pueblo. Esta crítica que el poeta extrapolaba al Siglo de Oro desde su contemporaneidad carecía de fundamento pues el tiempo, auténtica estrella del Barroco como decía Pilar Palomo, se encontraba muy presente no solo en el imaginario de aquel período sino en la poética de Francisco de Quevedo. Esta

conciencia temporal tan arraigada en Antonio Machado sirvió a María del Rosario Fernández para relacionar, al parecer por vez primera, las composiciones machadianas «Yo meditaba absorto, devanando» y «Daba el reloj las doce...y eran doce» con la fugacidad de la vida y la presencia de la muerte ostensible en la poética quevedesca, y con el poema «Fue sueño ayer, mañana será tierra». Esta percepción temporal tan heideggeriana que se presenta en Machado, como en Quevedo, teñida de muerte vinculaba estos poemas con la conciencia neoestoica de don Francisco que consideraba la vida como un camino marcado por la muerte. Esa concepción de ser abocado al deceso que latía en los dos poetas, a pesar de las reticencias machadianas, también fue reseñada por Biruté Ciplijauskaitė en el poema «Al olmo viejo, hendido por el rayo» en el que el crítico apreció el espíritu de Manrique y de don Francisco.

Así pues, la hostilidad machadiana hacía Quevedo, que resultaba visible en varios escritos, no fue óbice para establecer una analogía entre estos dos poetas que se movían por los cauces senequistas, a pesar de las suspicacias que el pensador terminaría despertando en Machado, y que contemplaban la vida sin perder de vista a la muerte. Lo limitado de los estudios al respecto, la inexactitud de la investigadora al afirmar —contrariamente a lo estipulado por los críticos y por ciertos artistas de la Edad de Plata— la liviana complementación de Quevedo con el neoestoicismo, la desidia que este poeta profesó durante toda su vida a Francisco de Quevedo, y que chocó frontalmente con la imagen de lírico precursor que empezó a fraguarse en la década de los veinte, así como la paradoja que supuso la maestría de Machado y de Unamuno en esta vuelta al corazón convirtió en indispensable la inclusión de Machado en esta investigación.

Antonio Machado no fue, ni mucho menos, el único poeta que contaba en su haber con un exangüe legado sobre Francisco de Quevedo pues, Federico García Lorca solo se refirió al lírico del Siglo de Oro en una misiva, en un par de conferencias y en una entrevista. La comunión entre estos dos poetas, extrañamente «desatendida» por los investigadores, fue presentida, en primera instancia, por Rafael Martínez Nadal que en el libro *El público: amor y muerte en la obra de Federico García Lorca* (1979) conectó, de una manera un tanto ambigua, el surrealismo lorquiano con los *Sueños* de Francisco de Quevedo. La creencia de ciertos investigadores, como Douglas C. Sheppard, Jesús Izcaray o Francisco Aranda, que quisieron ver en el libro quevedesco un antecedente del surrealismo se oponía tangencialmente a la visión propugnada por Francisco Umbral o Ignacio Arellano. Este debate acerca del surrealismo, que no solo alcanzó a la obra de

Quevedo sino que llegó a salpicar a los miembros de la joven literatura y que convirtió en necesaria la labor de incluir un índice, en el que se recogiesen las ediciones que se habían publicado en el lapso temporal que media entre 1900 y 1945, constituye el primer punto de conexión, según Nadal, que medía entre los dos escritores. Sin embargo, los *Sueños* no solo se hallaban desvinculados del surrealismo, sino que su relación con *Poeta en Nueva York* —poemario elegido por ser «el que marca con más claridad el nivel de aproximación de Lorca al arte de vanguardia» (Díez 2001, 164)— distaba de las formas satíricas de las que hacía gala don Francisco. Este punto de contacto, en el que se trató de solventar, someramente, la relación establecida por la crítica entre el surrealismo lorquiano y el libro de Quevedo, fue sustituido por la visión de carácter amoroso que Andrew A. Anderson, José Luis Calvo Carilla y Loretta Frattale plantearon entre este par de poetas. El primer especialista, basándose en consideraciones puramente formales, conectó *Canta sola a Lisi* y los *Sonetos del amor oscuro*, sin tener en cuenta ni la forma métrica ni mucho menos la evidencia de que Francisco de Quevedo no solo dejó sin supervisar este *canzoniere*, sino la gran mayoría de sus versos, por lo que la comunión decretada carecía de un sólido fundamento. El segundo investigador equiparó el tópico del amor más allá de la muerte con el último terceto del soneto «¡Esa guirnalda! ¡pronto! ¡qué me muero!», presente también en *Sonetos del amor oscuro*. Esta comparación, que fue dirigida hacia el poema «Cerrar podrá mis ojos la postrera» al ser considerado como el más representativo, muestra la misma vinculación entre tiempo y amor. Sin embargo, mientras Quevedo presenta un amor triunfante sobre la muerte, Lorca, arrebatado por el deseo de la unión de los amantes, muestra miedo ante un deceso que provocará la cesación del sentimiento. Finalmente, Loretta Frattale, mediatizada por la visión de vibrante modernidad que Dámaso Alonso confirió a la poética quevedesca, sitúa a Quevedo como maestro de pasión y oscuridad de Federico García Lorca.

Esta visión, enraizada en concepciones amorosas, que con tanto esmero presintieron estos críticos no constituye, según la investigación, ni el único ni el primordial hilo que conecta a estos dos poetas pues, por encima de cuestiones amoratorias, parece alentar en Lorca el mismo aliento de la brevedad de la existencia y la misma presencia de la muerte que, durante su vida, acompañó a don Francisco. Esa continua omnipresencia de la muerte que se manifiesta en uno y otro y que constituye, según el libro de Christph Eich, la máxima contribución que el país ha realizado a la literatura, aparece en Quevedo —y

«Quevedo es España» para Lorca— y en aquel maestro del duende que tanto temió y que tanto cantó a la parca.

Las escasas referencias que Antonio Machado y Federico García Lorca dirigieron a Francisco de Quevedo aparecen como algo significativo si se comparan con las inexistentes declaraciones que Miguel Hernández dirigió a Francisco de Quevedo. A pesar del mutismo que Miguel Hernández guardó con respecto al poeta áureo muchos fueron los especialistas que presintieron el ascendente quevedesco en los versos de aquel poeta-miliciano. Los primeros investigadores que conectaron a estos dos autores, pese a lo interesante de sus aportaciones, pecaron de una cierta ambigüedad al vincular tanto la concepción sombría, como la analogía en el diálogo amoroso de uno y otro poeta. Sin embargo, otros críticos, capitaneados por los numerosos estudios de José María Balcells — que retomaban algunas de las consideraciones esgrimidas, con anterioridad, por Leopoldo de Luis³— dejaron de lado las generalidades para adentrarse en las conexiones poemáticas que mediaban entre uno y otro poeta. La cantidad de observaciones que esta relación propició, por parte de especialistas como Scott Dale, Balcells o Mercedes López-Baralt, hizo necesaria una clasificación para que la exposición de estas similitudes no se convirtiese en un incesante correr de versos. Por ello, tomando en consideración la moderna catalogación poética de José Manuel Blecua, se procedió a analizar, en primera instancia, los poemas metafísicos de Quevedo, posteriormente el subgénero satírico —que solo contaba con un poema en su haber— y, por último, la poesía de carácter amoroso. Tras examinar estas composiciones y poner de relieve los descuidos o aciertos que parecían atesorar las hipótesis de ciertos críticos, se examinaron los símbolos que parecían compartir estos poetas, se consideraron las tradiciones quevedescas que, según los especialistas, confluían en la poesía de Miguel Hernández y se expuso brevemente, como ya se había hecho con Unamuno, la transformación que don Francisco experimentó con el paso de los siglos y que resulta notoria no solo en la mente de los investigadores sino en las imágenes que los artistas de la Edad de Plata forjaron.

Así, estos cuatro poetas que no fueron elegidos, como se ha expresado con anterioridad, de manera aleatoria y que respondían a las concepciones quevedescas más analizadas y presentes en los márgenes de la Edad de Plata sirvieron de acicate para

³ Aunque Leopoldo de Luis divulgó con anterioridad ciertos supuestos en la relación Quevedo-Hernández la generalidad que atesoraban algunas de sus declaraciones —con la salvedad de la analogía sobre los toros— conllevaron que sus teorías, aunque reseñadas, ocupasen un segundo plano.

considerar estas vertientes en el resto de los escritores que engendraron lo mejor de su labor intelectual durante esta etapa. De este modo, el último capítulo —rubricado como «Francisco de Quevedo: ¿un *Aleph* áureo en la Edad de Plata?»— se dividió en subcategorías que dejaban patentes aquellas manifestaciones que resultaron visibles en este cuarteto de autores y que se prodigaron —bien por iniciativa de los investigadores, bien por las impresiones que don Francisco suscitaba en los escritores— en otros muchos creadores inscritos en este contexto. El primer punto, que recogía la esencia de las vanguardias y el espíritu existencialista, fue abordado desde una perspectiva historicista que trataba de desentrañar no solo la atmósfera en la que se fraguaron estas tendencias, sino el declive que algunas de ellas experimentaron con el retorno del alma humana a las artes. En estas manifestaciones vanguardistas, que fueron acogidas en España con dispareja suerte, algunos poetas de la Edad de Plata y ciertos investigadores vislumbraron el arte precursor de Quevedo, lírico que con sus imágenes se alzaba como pionero de este movimiento. Así, Eugenio d'Ors, José Bergamín y Adriano del Valle certificaron, anacrónicamente, la vinculación quevedesca con la imaginería propia de la estética cubista y ultraísta mientras que Rafael Martínez Nadal, Francisco Aranda y Luis Sáez Medrano trataban de hacer lo propio al situar los *Sueños*, la poesía amorosa o las imágenes del autor áureo como un claro precedente del surrealismo. Estas teorías, que fueron rebatidas al pecar, como se ha dicho, de anacronismo y de un cierto desconocimiento acerca de las fuentes de las que se nutrió Quevedo dieron lugar a las hipótesis esgrimidas por María Zambrano y por José Bergamín que señalaron al autor de *La cuna y la sepultura* como precedente del existencialismo. Esta corriente filosófica que se conceptuó en el siglo XX y que se consolidó, como afirma Carilla, con el hallazgo de la filosofía de Heidegger en 1929, promulgó una novedosa visión acerca del individuo y de su existencia en la que estos autores quisieron ver, nuevamente de manera descuidada, la figura de Quevedo.

Este punto sobre las vanguardias y el existencialismo que trató de ser impugnado tomando en consideración los gérmenes de la poética quevedesca y la imposibilidad reconciliar términos tan poco propios de según qué contextos fue sustituido por otra escuela filosófica conocida como estoicismo. Esta doctrina moral que fue también abordada desde un plano historicista que pretendía dar respuesta, no solo a sus orígenes sino al arraigo y a la evolución que esta experimentó en don Francisco ,y que fue considerada erróneamente por escritores como Ángel Ganivet o María Zambrano como un producto puramente castizo, fue relacionada por dos críticos, con Jorge Guillén y Pablo

Neruda. Estas teorías, auspiciadas por Anne Marie Couland y Amado Alonso respectivamente, que fueron consideradas en riguroso orden cronológico y que se asentaban en mayor o menor medida en certeros postulados, vincularon el indudable neostoicismo quevedesco con las concepciones de estos poetas de la Edad de Plata.

Finalmente, el último apartado —«La tradición amorosa: petrarquismo, amor cortés y neoplatonismo»— versa sobre las corrientes amorosas que confluían en el subgénero amoroso de don Francisco y que ya habían sido presentidas por los especialistas en el legado poético de Federico García Lorca y Miguel Hernández. Esta poesía amorosa injustamente denostada por buena parte de la crítica aunaba en su seno, pese a sus destellos de originalidad, la convergencia de varias tradiciones. Dichas tradiciones fueron examinadas al principio del subcapítulo con el fin didáctico de dejar constancia no solo de los evidentes puntos de contacto que mediaban entre ellas sino, con la intención de rebatir ciertas concepciones, generadas por los investigadores, que veían en Quevedo, y no en el legado del que este se nutría, el semblante preeminente de los estallidos amorosos de los poetas de la Edad de Plata. Estos versos de carácter amoroso que fueron celebrados por diferentes artistas del siglo XX sirvieron de acicate para un número importante de especialistas que vieron en este subgénero quevedesco un sólido vínculo con los creadores de la Edad de Plata. Así, tomando en consideración la cronología de estos poetas, se procedió a examinar el legado poético que, según críticos como Alberto Forcadás, Alberto Acereda o Luis Pardiñas, Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez, Pedro Salinas o Vicente Aleixandre adeudaban a Quevedo. Estas disquisiciones, que los estudiosos centraron mayoritariamente en el tópico del amor más allá de la muerte, fueron atendidas tomando en consideración no solo la figura de don Francisco sino también la herencia que este recibió de las diferentes tradiciones.

Así pues, el análisis de esta vertiente amorosa, unida a la relación establecida entre el neoestoicismo, las vanguardias y el existencialismo que proclamaban los poetas de la Edad de Plata y los analistas de sus obras, dieron pábulo a esta investigación que trató de demostrar, con la posición preeminente de estos cuatro líricos, sino todas las caras que Francisco de Quevedo proyectó en la Edad de Plata —labor que con mucho habría superado los límites de este trabajo— sí las más significativas por su riqueza y su obsesiva presencia.

2. Complejidad de la pragmática discursiva del legado poético de Francisco de Quevedo en la Edad de Plata

El estudio de Quevedo es uno de los pecados mortales de la literatura española [...] Sobre ningún escritor español se han acumulado tanta beatería, tanta ignorancia, tanta mendicidad y tanto atrevimiento por sus biógrafos, críticos, editores y aprovechadores.
(Rosales 42)

La mayor parte de la poesía de Francisco de Quevedo se divulgó en dos ediciones póstumas bautizadas como *El Parnaso Español, monte en dos cumbres dividido con las nueve musas castellanas* (1648) y *Las tres musas últimas castellanas. Segunda cumbre del Parnaso Español de Francisco de Quevedo* (1670)⁴. La primera edición supervisada por Josef Antonio González Salas fue concebida, según se colige de la declaración del editor, por el poeta barroco y «contiene unos 600 poemas de Quevedo, todos ellos genuinos [...] cuya impresión fue tan cuidadosa que apenas tiene errata» (Crosby 2008, 11):

Concebido había Nuestro Poeta al distribuir las Especies todas de sus Poesías en Clases diversas, a quien las Nueve Musas dieseen sus Nombres, apropiándose a los Argumentos la profesión que se hubiese destinado a cada una [...] Admití yo, pues, el dictamen de Don Francisco (Crosby 2008, 10-11).

A pesar de la buena labor y disposición que González Salas mostró ante esta edición *príncipeps*, la idea primigenia de contener en un solo volumen a las nueve musas tuvo que ser desechada como consecuencia de la desbordante e ingente producción que, según el editor, tenía en su haber don Francisco: «Haber crecido tanto las poesías de las seis Musas antecedentes i no parecer capaz un volumen solo para juntamente para contener a Euterpe, Vrania y Caliope, que ahora restan, obligó a que se huviesse de partir su choro» (Pérez 660).

Sin embargo, poco podía prever Salas que la decisión de escindir la poética quevedesca le arrebataría la posibilidad de confeccionar los cantos de las tres últimas musas pues la muerte le sorprendió, como le sucedió a su amigo Francisco de Quevedo, antes de poder concluir la empresa. Tras el deceso de Josef Antonio González Salas el testigo pasó a las manos de Pedro Aldrete, sobrino del poeta, que se encargó de *Las tres musas últimas castellanas. Segunda cumbre del Parnaso español de Francisco de Quevedo*. Pese a los buenos deseos que Aldrete albergaba con respecto a esta nueva

⁴ Hay que tener presente que «la primera impresión de poemas quevedianos tuvo lugar en 1605, dentro de *la Primera parte de las flores de poetas ilustres de España*» (Quevedo 1999, 15).

edición, y que quedan patentes en las palabras que dirige al lector⁵, la obra se presenta como un dechado de errores propiciados por la necesidad de «ahijar a don Francisco [...] poemas que jamás pudo escribir»⁶ (Blecua 1974, 13). Así, frente a la cuidada edición del *Parnaso*, don Pedro Aldrete ofrece un libro en el que, como dictamina José Manuel Blecua, aparecen no solo poemas de censurable autoría sino composiciones «que ya estaban en la de González Salas, aunque en versión distinta» (Blecua 1974, 13). Este equívoco inaugura un complejo y cambiante corpus que ha traído de cabeza a todos aquellos eruditos que han pretendido acercarse a la poesía quevedesca ya que, lejos de solucionarse con relativa prontitud⁷, los desaciertos iniciados por el familiar de Quevedo se han ido perpetuando por continuos editores que han agregado a las antologías «textos inéditos sin cuestionarse su procedencia y, mucho menos, su autenticidad» (Pérez 661). Esa enrevesada maraña que ha ido creciendo con el paso del tiempo y que pone en entredicho la pertenencia de muchos de sus poemas se sucede en diversas ediciones de todos los siglos y países, y desemboca en las publicaciones llevadas a cabo durante la Edad de Plata, por lo que solo cabe preguntarse: ¿Cuáles fueron las composiciones de don Francisco que leyeron los artistas de las primeras décadas del siglo XX?

Para tratar de responder a esta cuestión, columna vertebral de este capítulo, se han analizado los poemarios de Francisco de Quevedo que abarcan el periodo comprendido entre 1900 y 1945 (visibles en el índice de primeros versos que se reproduce a continuación) y se han recalcado los poemas (mediante el uso del asterisco) que pese a no aparecer en la moderna clasificación de José Manuel Blecua pertenecían a antologías del siglo XX que anunciaban el nombre de Quevedo.

La primera obra examinada, *Obras de Don Francisco de Quevedo y Villegas: colección completa*, fue preparada en 1852⁸ por Florencio Janer para la Biblioteca de Autores Españoles (vol. LXIX). Esta edición sufrió, como sucedió con la de González Salas, la defunción de Florencio Janer, editor que no pudo dar a la antología, según Rivadeneyra, la forma y extensión que deseaba:

⁵ «Como él mismo indica en las palabras dirigidas “al lector” de *Las tres musas últimas castellanas. Segunda cumbre del Parnaso Español*, procuró se juntasen en este libro las que pudo conseguir (Pérez 660).

⁶ Según José Manuel Blecua «de la edición de Aldrete hay que desechar ya alrededor de treinta composiciones» (Blecua 1974, 13).

⁷ Hay que esperar a las ediciones del magnífico quevedista José Manuel Blecua.

⁸ Puesto que los ejemplares de la Biblioteca de Autores Españoles se llevan a cabo con moldes y planchas estereotípicas resulta absurdo referirse a las obras posteriores a 1852 como ediciones y no como reimpresiones, por lo que se ha tomado en consideración la primera edición.

El Sr. D. Aureliano Fernández- Guerra, que dio a la BIBLIOTECA las obras en prosa de Quevedo, no la favorece hoy, muy a pesar nuestro, con las poesías de tan insigne vate. Prometió repetidas veces completar con este tercer tomo la obra que había emprendido, dando seguridad de entregar los originales; pero dichas promesas no fueron cumplidas, y han llenado el largo espacio de quince años, al cabo de los cuales se confió a otro literato la tarea de coleccionar el presente tomo. Terminándolo estaba el Sr. Janer cuando le sorprendió la muerte [...] causa de que la sección de Poesías atribuidas á Quevedo, y la de Notas y observaciones no tengan la latitud que hubiera alcanzado, a juzgar por los, materiales que esparcidos hallamos sobre su bufete (Rivadeneyra 2).

A pesar de que la obra es, en palabras de Javier Miranda Valdés, «una de las más sobresalientes, ricas y bien hechas de la segunda mitad del siglo XIX» (Miranda 191) no se puede obviar el hecho de que la edición, tal vez por la sorpresiva muerte que parece acompañar todo lo que emana de Quevedo, contiene poemas de dudosa procedencia y amalgama, en uno de los tomos dedicado a la poesía, diferentes géneros⁹.

El testigo editorial de la BAE fue recogido por Marcelino Menéndez Pelayo¹⁰ que en *Obras completas de Don Francisco de Quevedo Villegas* de la Sociedad de Bibliófilos Andaluces (Sevilla 1903-1907) continúa incurriendo en los mismos errores de atribución que la edición precedente. Lo mismo sucede con la publicación llevada a cabo por Luis Astrana Marín, crítico ganador de la corona de alfalfa, al que Luis Valdés, heredero de Aureliano Fernández-Guerra, entregó todos los papeles¹¹. El libro de Astrana, *Obras completas de Quevedo* (1932), publicado en la Editorial Aguilar —y reimpresso en varias ocasiones— es un conglomerado de quiméricas atribuciones y de faltas de todo tipo que convierten la obra en un imperfecto representante de la poesía quevedesca: ««Esta edición [...] en la que se dice que publica “los textos genuinos del autor, descubiertos y clasificados [...] con más de doscientas producciones inéditas [...] y numerosos documentos y pormenores desconocidos” dista enormemente de ser una edición crítica» (Blecua 1999, XXXI).

Pese a todo, estas ediciones no son las únicas a las que se puede tachar de inexactas ya que el resto de los poemarios cotejados sufren, en mayor o menor medida, muchos de los vicios de las antologías que los preceden. Así acontece, por ejemplo, con la edición de Montaner y Simón de 1943 o con la realizada por el poeta-impresor Manuel Altolaguirre. Sea como fuere los 1157 poemas analizados, independientemente de a quién se deban atribuir, fueron considerados por los escritores de la Edad de Plata como un producto nacido de la pluma de Quevedo, por lo que la pregunta que se ha realizado con

⁹ Incorrección que también aparece en la edición de Luis Astrana Marín.

¹⁰ La deuda que lo une con la Biblioteca de Autores Españoles queda patente en la misma portada.

¹¹ «Don Luis Valdés y Alberti [...] puso a disposición del docto literato don Luis Astrana Marín cuantos materiales había allegado don Aureliano» (Menéndez y Pelayo 35).

anterioridad, sobre los versos de don Francisco a los que los artistas tuvieron acceso, parece quedar respondida. En estas antologías no todos los poemas aparecen con la misma frecuencia por lo que resulta interesante señalar cuáles han sido los versos más reproducidos y cuáles se han mostrado con menor asiduidad. Las composiciones más repetidas en los poemarios son¹²:

- «Como de entre mis manos te resbalas»
- «Dichoso tú que alegre en tu cabaña»
- «Falleció César, fortunado y fuerte»
- «Faltar pudo su patria al grande Osuna»
- «Las selvas hizo navegar».
- «Madre yo al oro me humillo»
- «Miré los muros de la patria mía»
- «No he de callar, por más que con el dedo»
- «Parióme adrede mi madre»
- «Zampuzado en un banasto»¹³

Mientras que los versos menos propagados en estas antologías son los siguientes¹⁴:

- «*Abre los ojos, Filino»
- «Agua no me satisface»
- «A la orilla de un brasero»
- *«Bebe la tierra negra cuanto llueve»
- *«Casó con una dama un licenciado»
- «Cautivo y sin rescatarme»
- *«De amorosa calentura»
- «Después de gozar la gloria»
- «El licenciado libruno»
- *«Empreñó a mi señora la Condesa»
- *«Gracias tiene mi chicota»
- *« ¡Ha de la vida!»

¹² Se han considerado, únicamente, las que se reproducen nueve veces o más.

¹³ Resulta interesante comprobar como las ediciones cotejadas en Argentina durante este lapso temporal prestan más atención a la faceta de poeta amoroso de Quevedo.

¹⁴ Con el fin de no sobrecargar la investigación se ha procedido a copiar algunos de los poemas que aparecen solamente una vez en las ediciones.

- *«Juno que en Samos tuvo la corona»
- *«Las cosas exterior y interiormente»
- *«Mezcleemos con el vino diligentes»
- *«Ningún hombre se llama desdichado»
- *« ¡Oh, señor licenciado! Dios le guarde»
- *«Pasan mil casos por mí»
- «Quién es el cornudo»
- *«Señora, bobo soy, más no en amaros»
- «Tan vivo está el retrato y la belleza»
- *«Villodres con Guirindaina»
- *«Ya sanó del incordio y las heridas»

Resulta significativo comprobar cómo los dieciséis poemas más representados en estas ediciones responden a la imagen, enunciada por Alfonso Rey en el artículo «La construcción crítica de un Quevedo reaccionario» (2010), de un don Francisco moralista y satírico: «Desde el siglo XVII hasta la primera mitad del siglo XX Quevedo fue valorado, fundamentalmente, como un tratadista moral y un satírico denunciador de abusos; también, en muchos casos, como un luchador contra el despotismo» (Rey 2010, 633).

2.1. Los Sueños

La poética de Francisco de Quevedo que vio la luz, como ya se ha visto, tras el fallecimiento del autor no puede ser considerada como una *rara avis* bibliográfica en el complejo corpus quevedesco pues, como señala Henry Ettinghausen, «ir en busca del texto definitivo o ideal de los *Sueños* es sin duda [...] una empresa quimérica» (Ettinghausen 1984, XXIV). El primer conflicto ante el que el investigador se halla al adentrarse en este grupo de oníricas visiones es el de la datación. Para algunos estudiosos, los *Sueños* fueron redactados en el lapso temporal comprendido entre 1606- 1610¹⁵ mientras que otros alargan la creación hasta 1612¹⁶. Sin embargo, el profesor James O. Crosby —en su minucioso estudio *La tradición manuscrita de los Sueños de Quevedo y la primera edición* (2005)— rebate las teorías precedentes situando la composición de la obra entre 1605 y

¹⁵ Para Ela Rosa Gómez-Quintero los *Sueños* fueron escritos «durante el período de mayor actividad de su carrera literaria, cuando se encontraba en la Corte de Madrid, allá por los años de 1606 al 1610». (Gómez-Quintero 76).

¹⁶ Según Ilse Nolting-Hauff «los cuatro primeros *Sueños* surgieron entre los años 1606 [...] y 1612» (Nolting-Hauff 9) exceptuando *El Sueño del Juicio final* que es el único que no tiene fecha.

1621 y alegando que «desde 1605 a 1631 se confeccionaron diversas versiones de los *Sueños* [...], que de acuerdo con una tradición bibliográfica, se pueden repartir en dos períodos: la época de la copia manuscrita (1605-25), seguida de las primeras versiones impresas (1627-31)» (Crosby 2004, 1). La primera etapa consta de «trece copias [...] manuscritas de *Sueños* individuales fechadas en 1605, 1608, 1611, 1613, 1615, 1621, 1622 y 1623 más cuatro testimonios impresos de 1608, 1610, 1612 y 1625» (Crosby 2004, 1), mientras que en la segunda época se pueden distinguir, como señala Ignacio Arellano en su edición de los *Sueños*, tres estadios fundamentales que aunque no presentan problemas cronológicos sí son víctimas de la pluralidad de variantes:

1. La edición *princeps* de *Sueños y discursos* publicados en Barcelona en 1627.
2. *Desvelos soñolientos* que apareció en Zaragoza en 1627 y «representa una nueva versión» (Crosby 2004, 2)¹⁷.
3. La versión *Juguete de niñez y travesuras del ingenio* que vio la luz en Madrid en 1631 y fue patrocinada, según dictamina James O. Crosby, por la Inquisición¹⁸.

La última edición que sustituye no solo los nombres originales de los cuatro primeros *Sueños* sino también «las alusiones al cristianismo por otras tantas al paganismo romano (lo cual deja la sátira sin sentido)» (Crosby 2004, 3) ha sido la más reproducida, como señala Ignacio Arellano y se percibe en el apéndice que se reproduce a continuación, en las versiones sucesivas: «En cualquier caso *Juguete* ha sido durante mucho tiempo la principal versión que han reproducido las ediciones posteriores a 1631, hasta 1972» (Arellano 2013, 54).

2.2. Ediciones de Quevedo (1900-1945)

Quevedo, Francisco de. *Obras de Don Francisco de Quevedo y Villegas: colección completa*. Madrid: Imp. y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1877:1877.

_____. *Obras completas de don Francisco de Quevedo Villegas*. Sociedad de Bibliófilos Andaluces (tomo II), 1903: 1903.

¹⁷ Beatriz González en su artículo «Hacia una edición de los *Sueños: Desvelos soñolientos*» (1999) se refiere no solo a la edición de Zaragoza, sino también a una edición publicada en Valencia durante 1627.

¹⁸ «En dos artículos preliminares de los *Juguete* reconoció Quevedo las obras de esta versión como suyas, probablemente obligado por la Inquisición [...] Sin embargo denunció la edición en la dedicatoria de la misma» (Crosby 2005, 3).

- _____. *Poesías satíricas y burlescas*. Barcelona: Toledano López & Cía, 1905: 1905.
- _____. *Obras completas de don Francisco de Quevedo Villegas*. Sociedad de Bibliófilos andaluces (tomo III), 1907: 1907.
- _____. *Su prosa más festiva; sus versos más chistosos*. Barcelona: Araluce, 1910: 1910.
- _____. *De la vida y de la muerte*. Madrid: Patronato Nacional de Buenas Lecturas, 1914:1914.
- _____. *Páginas escogidas*. Madrid: Fortanet, 1917:1917.
- _____. *Poesías escogidas de Quevedo*. Madrid: Sáenz de Jubera, Hermanos, 1919: 1919.
- Diego, Gerardo. *Antología poética en honor de Góngora: desde Lope de Vega a Rubén Darío*. Madrid: Revista de Occidente, 1927:1927.
- _____. *Sus mejores versos*. Madrid: Los Poetas, 1928: 1928.
- _____. *Sus mejores versos*. Madrid: Los Poetas, 1929:1929.
- Cossío, José María. *Los toros en la poesía castellana (estudio y antología)*, Vol.II. Madrid: Compañía Ibero-Americana de publicaciones, cop, 1931: 1931.
- _____. *Obras completas de Don Francisco de Quevedo*. Madrid: Aguilar, 1932: 1932^a.
- _____. *Los Sueños. Premáticas y aranceles. Poesías satíricas. Poesías serias. Prosa seria*. Barcelona: La Educación, 1932: 1932b.
- Cruz y Raya. *Revista de Afirmación y Negación* 33 (1935): 1935.
- Astrana Marín,Luis. *Ideario de don Francisco de Quevedo*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1940: 1940.
- _____. *Poesías escogidas*. Barcelona: T.G.J Polonio, 1941: 1941.
- Díaz-Plaja, Guillermo. *El sentimiento del amor a través de la poesía española*. Barcelona: Olimpia, [s.a. pero: 1942?]: 1942.
- _____. *Obras completas de Don Francisco de Quevedo*. Madrid: Aguilar, 1943: 1943^a.
- _____. *Poesía de Quevedo*. México: La Verónica, 1943: 1943b.

Rosales, Luis y Felipe Vivanco. Poesía heroica del Imperio. Madrid: Ediciones Jerarquía, 1940-1943: 1943c.

_____. *Musa varia*. Barcelona: Montaner y Simón, 1943: 1943d.

Pemán, José María. *Suma poética: amplía colección de la poesía religiosa española*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1944: 1944.

Garcilaso. Juventud creadora 29 (1945): 1945.

2.3. Índice de primeros versos

*A Batilo mi querido: 1903, 1943^a.

*Abracen, bella Tirsi, tu cabeza: 1940, 1943^a.

*Abre los ojos, Filino: 1877.

A buen puerto habéis llegado: 1877, 1905, 1907, 1943^a.

Adán en el Paraíso, vos en huerto: 1877, 1943^a, 1943c.

¿A dónde, Pedro, están las valentías?: 1877, 1943^a.

A Fabio preguntaba: 1940, 1943^a.

*A fuego y sangre, fiero pensamiento: 1877, 1940, 1943^a.

A fugitivas sombras doy abrazos: 1877, 1943^a, 1943c, 1943d.

Agua no me satisface: 1943^a.

Aguarda, riguroso pensamiento: 1877, 1940, 1943^a, 1943d.

¿Aguardas por ventura?: 1877, 1919, 1940, 1943^a.

*Águila generosa: 1877.

¡Ah de la vida!... ¿Nadie me responde?: 1877, 1943^a, 1943c, 1943d.

Variante Ah de la vida! nadie me responde: 1935.

A la corte vas, Perico: 1877, 1929, 1932b, 1943^a.

A la feria va Floris: 1877, 1940, 1943^a.

*Al agua nadadores: 1943c.

A la jineta sentada: 1877, 1905, 1943^a.

A la naturaleza la hermosura: 1877, 1903, 1943^a.

A la orilla de un brasero: 1943^a.

A la orilla de un pellejo: 1877, 1905, 1919, 1928, 1941, 1943^a.

A la que causó la llaga: 1877, 1905, 1917, 1943^a.

A la salud de las marcas: 1877, 1905, 1907, 1919, 1941, 1943^a.

A las bodas de Merlo: 1877, 1905, 1919, 1932b, 1943^a, 1943d.

A las bodas que hicieron Diego y Juana: 1943^a.

*A la sombra de Batilo: 1903, 1943^a.

A la sombra de un risco: 1877, 1907, 1940, 1943^a, 1943d.

A la sombra de unos pinos: 1877, 1903, 1943^a.

Al bastón que le vistes en la mano: 1877, 1943^a, 1943d, 1943c.

Alégrate, Señor, el ruido ronco: 1943^a.

Variante Alégrete, Señor, el ruido ronco: 1877.

Alguacil del Parnaso, Gongorilla: 1943^a.

*Alguaciles y alfileres: 1907, 1943^a.

Alimenté tu saña con la vida: 1877, 1940, 1943^a.

*Al infierno el tracio Orfeo: 1877.

Alma es del mundo Amor; Amor es mente: 1877, 1943^a.

Alma de cuerpos muchos es severo: 1877, 1905, 1943^a.

Al oro de tu frente unos claveles: 1877, 1943^a.

A los moros por dinero: 1877, 1905, 1940, 1943^a.

*A los novillos dio naturaleza: 1903.

A los pies de la Fortuna: 1943^a.

Al Prado vais, la mí yegua: 1877, 1905, 1943^a.

Al que de la guarda es: 1877, 1903.

Variante Al que de la guarda ha sido: 1905.

*Al son de la dulce lira: 1943^a.

Al tronco y a la fuente: 1877, 1914, 1928, 1943^a, 1943d.

Allá va con un sombrero: 1877, 1905, 1943^a.

Variante Allá va con su sombrero: 1919.

Allá va en letra Lampuga: 1877, 1905, 1907, 1919, 1941, 1943^a.

*Allá va Marica: 1943^a.

Allá van nuestros delitos: 1877, 1903, 1905, 1943^a.

Allá vas, jacarandina: 1877, 1905, 1943^a.

Amagos generosos de la guerra: 1877, 1907, 1943^a.

A maldecir el pueblo en un jumento: 1877, 1943^a.

Amaras un ausente, que es firmeza: 1877, 1905, 1943^a.

A Marica la Chupona: 1877, 1905, 1943^a.

Amarili, en tu boca soberana: 1877.

Variante Amarili, en su boca soberana: 1943^a.

Aminta, para mi cualquier día: 1943^a.

Variante Aminta, para mí cualquiera día: 1877, 1903.

Aminta, si a tu pecho y a tu cuello: 1877, 1903, 1919, 1940, 1943^a, 1943g.

A moco de candil escoge, Fabio: 1877, 1943^a.

Amor me ocupa el seso y los sentidos: 1932^a, 1942, 1943^a, 1943d.

Amor me ocupa todos los sentidos: 1877, 1932^a, 1943^a.

Amor me tuvo alegre el pensamiento: 1877, 1932b, 1943^a.

Amor, prevén el arco y la saeta: 1877, 1940, 1943^a.

*Ana, en retrete escondido: 1943^a.

Anilla, dame atención: 1877, 1905, 1943^a.

*A Nodiacera, la chata: 1943^a.

Ansí, a solas industriaba: 1877, 1905.

Ansí, sagrado mar, nunca te oprima: 1877, 1903.

Antes alegre andaba; agora apenas: 1877, 1940, 1943^a, 1943d.

Antes que el repelón eso fue antaño: 1877, 1905, 1917, 1919, 1943^a.

Antiyer nos casamos; hoy querría: 1877, 1905, 1929, 1943^a, 1943d.

Antiyer se dieron vaya: 1877, 1943^a, 1943b.

Antoñuela, La Pelada: 1877, 1905, 1943^a.

Añasco el de Talavera: 1877, 1905, 1907, 1943^a.

*A pasar de la vida: 1903.

*Aprended, poderosos: 1903.

Aquella frente augusta que corona: 1877, 1907, 1943^a, 1943c, 1943d.

Aqueste es el poniente y el nublado: 1877, 1903, 1943^a.

*Aquí del rey, ¡Jesús! Y ¿qué es aquesto?: 1877.

Aquí, donde su curso, retorciendo: 1943^a, 1943d.

Variante Aquí donde su curso retorciendo: 1877.

Aquí, donde tus peñascos: 1943^a.

A quien la buena dicha no enfurece: 1877, 1907, 1943^a, 1943d.

Aquí en las altas sierras de Segura: 1877, 1943^a, 1943g.

Aquí ha llegado una niña: 1877, 1905, 1943^a.

Aquí la vez postrera: 1877, 1903, 1928, 1943^a.

Aquí una mano violenta: 1877, 1943^a.

Aquí yace Misser de la Florida: 1943^a.

Aquí yace mosén Diego: 1877, 1903, 1943^a.

*Aquí yace un portugués: 1943^a.

Arde Lorenzo y goza en las parrillas: 1877, 1943^a.

Arder sin voz de estrépito doliente: 1877, 1919, 1943^a, 1943d.

*A recoger los sentidos: 1943^a.

A Roma van por todo; más vos, Roma: 1877, 1905, 1943^a.

Arroja las balanzas, sacra Astrea: 1877, 1907, 1943^a.

Variante Arroja la balanza, sacra Astrea: 1943c.

Artificiosa flor, rica y hermosa: 1877, 1945.

*Aseguran que es Rodrigo: 1943^a.

A ser sol al mismo sol: 1877, 1943^a.

*Así a solas industriaba: 1943^a.

Así el glorioso San Roque: 1943^a.

*Así en España octava maravilla: 1877.

*Así sagrado mar nunca te oprima: 1943^a, 1943d.

*A Tántalo nos pinta la poesía: 1877, 1943^a.

*A ti postema de la humana vida: 1943^a.

Atlante que en la cruz sustentas cielo: 1877, 1943^a.

A todas partes que me vuelvo veo: 1877, 1919, 1943^a.

Atrevido pensamiento: 1943^a.

A tu justicia tocan mis contrarios: 1877, 1907, 1943^a.

A tus ojos y a tu boca: 1877, 1905, 1932b, 1943^a.

Aunque cualquier lugar donde estuvieras: 1940, 1943^a.

*Aunque del alto monte en la aspereza: 1943^a.

Aunque me veáis entre dos: 1943^a.

Aunque, señora, creo: 1877, 1943^a.

Ausente y desesperado: 1943^a.

Ave del yermo que sola: 1877, 1903, 1943^a.

A venir el cometa por coronas: 1877, 1932^a, 1943^a.

A vosotras, estrellas: 1877, 1927, 1932, 1940, 1943^a.

A vos, y ¿a quién sino a vos?: 1903, 1932^a, 1943^a.

¡Ay, cómo en estos árboles sombríos: 1877, 1932^a, 1943^a, 1943d, 1943g.

Ayer se vio juguetona: 1877, 1903, 1932^a, 1943^a.

¡Ay, Floralba! Soñé que te... ¿Dirélo?: 1928, 1932^a, 1943^a, 1943d.

Variante ¡Ay, Floralva! Soñé que te... ¿Dirélo?: 1877.

Bastábale al clavel verse vencido: 1877, 1919, 1932^a, 1940, 1943^a, 1943b, 1945.

*Beatriz, cuando ruego más: 1932^a, 1943^a.

*Bebamos alegres vino: 1903, 1943^a.

*Bebe la tierra negra cuanto llueve: 1943^a.

Bermejazo platero de las cumbres: 1877, 1905, 1932^a, 1943^a.

Besando mis prisiones: 1877, 1943b.

Bien con argucia rara y generosa: 1877, 1907, 1914, 1932^a, 1943^a.

Bien debe coronar tu ilustre frente: 1903, 1932^a, 1943^a.

*Bien pensará quien me oyere: 1877, 1932b.

Bien pueden alargar la vida al día: 1932^a, 1943^a.

Bien te veo correr, tiempo ligero: 1877, 1932^a, 1932b, 1940, 1943^a.

¡Bizarra estaba ayer doña María!: 1932^a, 1943^a.

Blandamente descansan, caminante: 1877, 1932^a, 1943^a, 1943c, 1943d.

*Blandamente y en dulce paz dormía: 1903, 1943^a.

Bostezó Floris, y su mano hermosa: 1877, 1932^a, 1942, 1943^a.

Bueno Malo: 1932^a, 1943^a.

Buscas en Roma a Roma, ¡oh peregrino!: 1877, 1903, 1914, 1917, 1919, 1932^a, 1943^a, 1943d.

*Busco en la ciudad si hay una: 1932^a, 1943^a, 1943g.

*Cabrera ve y disimula: 1932^a, 1943^a.

*Cada año golondrina, vas y vienes: 1903, 1943^a.

Caín, por más bien visto tu fiereza: 1877, 1932^a, 1943^a.

*Campo inútil de pizarras: 1877, 1903.

Cansado estoy de la Corte: 1877, 1932^a, 1943^a, 1943c, 1943d.

*Cantar de Atrides quiero: 1903.

Canto los disparates, las locuras: 1877, 1907, 1932^a, 1943^a.

Cargado voy de mí, veo delante: 1877, 1932^a, 1935, 1943^a, 1943d.

*Cartuja ha sido mi lengua: 1932^a, 1943^a.

*Casó con una dama un licenciado: 1877.

Casóse la Linterna y el Tintero: 1932^a, 1943^a.

¿Castigas en el águila el delito?: 1877, 1932^a, 1943^a.

Catalina, una vez que mi mollera: 1877, 1905, 1932^a, 1943^a.

*Católica, sacra y real majestad: 1877, 1907, 1932^a, 1943^a.

Cautivo y sin rescatarme: 1877.

Cerrar podrá mis ojos la postrera: 1877, 1932^a, 1935, 1943^a, 1943b, 1943d.

Ciego eres, Amor, y no: 1877, 1905, 1907, 1928, 1932^a, 1943^a.

Cifra de cuanta gloria y bien espera: 1877.

*Cigarra que mantenida: 1903, 1943^a.

*Clarinda, vuestra musa sonora: 1877, 1932^a, 1943^a.

Clarindo y Clarinda soy: 1877, 1932^a, 1943^a.

Colora abril el campo que mancilla: 1877, 1932^a, 1943^a.

Columnas fueron los que miras güesos: 1877, 1914, 1932^a, 1943^a.

Variante Columnas fueron los que miras huesos: 1903.

Comer hasta matar el hambre, es bueno: 1877, 1905, 1932^a, 1943^a.

*Como al reclamo acude el pajarillo: 1877.

*Como Angélica a Medoro: 1877.

¡Cómo de entre mis manos te resbalas!: 1877, 1907, 1919, 1932^a, 1932b, 1935, 1940, 1943^a, 1943d.

¿Cómo es tan largo en mí dolor tan fuerte?: 1877, 1932^a, 1943^a, 1943d.

¿Cómo pudiera ser hecho piadoso: 1877, 1903, 1919, 1932^a, 1943^a.

Como sé cuán distante: 1877, 1932^a, 1932b, 1943^a, 1943d.

Como un oro, no hay dudar: 1905, 1917, 1932^a, 1943^a.

Con acorde conento, o con rüidos: 1877, 1907, 1932^a, 1943^a.

Variante Con acorde acorde conento, o con ruidos: 1943c.

Concertáme esas medidas: 1932^a, 1943^a.

*Con el verano, padre de las flores: 1903, 1932^a, 1943^a.

Con enaguas la tusona: 1877, 1932^a, 1943^a.

Con humildoso semblante: 1932^a, 1943^a.

*Con ingeniosa mano y nueva traza: 1903, 1932^a, 1943^a.

Con la sombra del jarro y de las nueces: 1877, 1905, 1932^a, 1943^a.

Con la voz del enojo de Dios suena: 1877, 1932^a, 1943^a, 1943d.

Con más vergüenza viven Euro y Noto: 1877, 1907, 1932^a, 1943^a.

Con mil honras, ¡vive cribas!: 1877, 1905, 1932^a, 1943^a.

Con mondadientes en ristre: 1877, 1903, 1905, 1932^a, 1941, 1943^a.

Con mudo incienso y grande ofrenda, ¡oh Licas!: 1877, 1907, 1932^a, 1943^a.

Conozcan los monarcas a Velilla: 1877, 1932^a, 1943^a.

¿Con qué culpa tan grave: 1877, 1903, 1929, 1932^a, 1943^a, 1943b.

Con sacrílega mano el insolente: 1877, 1932^a, 1943^a.

Conso, el primer consejo que nos diste: 1877, 1907, 1932^a, 1943^a.

Con su pan se lo coma: 1932^a, 1943^a.

Contaba una labradora: 1877, 1932^a, 1943^a.

Contando estaba las cañas: 1877, 1903, 1905, 1932^a, 1943^a.

Con testa gacha toda charla escucho: 1877, 1932^a, 1943^a, 1943d.

Contó tu reino Dios; hale cumplido: 1877, 1932^a, 1943^a.

Con tres estilos alanos: 1877, 1905, 1917, 1932^a, 1943^a.

Con un menino del padre: 1877, 1903, 1905, 1919, 1932^a, 1941, 1943^a.

*Con uno y otro desmayo: 1877, 1932^a, 1943^a.

Convirtióse este moro, gran Sevilla: 1932^a, 1943^a.

Corcovilla: 1932^a, 1943^a.

Cornudo eres, Fulano, hasta los codos: 1877, 1905, 1932^a, 1943^a.

Coronado de lauro, yedra y box: 1877, 1903, 1932^a, 1943^a.

*Corrido y confuso me hallo: 1932^a, 1943^a.

Creces, y con desprecio disfrazada: 1877, 1907, 1932^a, 1943^a.

Crespas hebras, sin ley desenlazadas: 1877, 1932^a, 1940, 1943^a.

Cruel llaman a Nerón: 1877, 1905, 1907, 1932^a, 1943^a.

*Cual suele por los aires la avecilla: 1877.

Cuando al espejo miras: 1877, 1932^a, 1943^a.

Cuando a más sueño el alba me convida: 1877, 1932^a, 1943^a.

¿Cuándo aquel fin a mí vendrá forzoso: 1877, 1932^a, 1943^a, 1943d.

*Cuando Baco, hijo de Jove: 1903, 1932^a, 1943^a.

*Cuando con atención miro y contemplo: 1877.

*Cuando después que he bebido: 1903.

Cuando escribiste en el sagrado cerro: 1877, 1932^a, 1943^a.

Cuando esperando está la sepultura: 1877, 1907, 1932^a, 1943^a, 1943d.

Cuando está recién nacido: 1932^a, 1943^a.

Cuando glorioso, entre Moisés y Elías: 1877, 1907, 1932^a, 1943^a.

Variante Cuando glorioso entre Moisés y Elías: 1943c.

Cuando la Providencia es artillero: 1877, 1903, 1932^a, 1943^a.

¿Cuándo, Licino, di, contento viste: 1877, 1907, 1932^a, 1943^a.

Cuando me vuelvo atrás a ver los años: 1877, 1932^a, 1932b, 1943^a, 1943d.

Cuando perlas orientales: 1932^a, 1943^a.

¿Cuándo seré infeliz sin mi gemido?: 1877, 1907, 1932^a, 1943^a, 1943d.

*Cuando te digo que estás: 1932^a, 1943^a.

Cuando tomo, Mariquita: 1943^a.

Variante Cuando tomo, Mari-quita: 1932^a.

Cuando tu madre te parió cornudo: 1932^a, 1943^a.

Cuando tuvo, Floralba, tu hermosura: 1877, 1932^a, 1940, 1943^a.

¡Cuán fuera voy, Señor, de tu rebaño: 1877, 1932^a, 1932b, 1943^a, 1943d.

¡Cuántas manos se afanan en Oriente: 1877, 1907, 1932^a, 1943^a.

¡Cuánto dejaras de vivir si hubieras: 1877, 1932^a, 1943^a.

Cubriendo con cuatro cuernos: 1877, 1905, 1907, 1932^a, 1943^a.

Cuernos hay para todos, sor Corbera: 1932^a, 1943^a.

*Cuestión es entre damas disputada: 1877.

Chitón: 1932^a, 1943^a.

Chitona ha sido mi lengua: 1877, 1905, 1919.

*Chitón en boca no agrada: 1932^a, 1943^a.

*Dadme acá, muchachas: 1903, 1932^a, 1943^a.

*Dadme la lira de Homero: 1903, 1932^a, 1943^a.

*Dame, no seas avaro: 1903, 1932^a, 1943^a.

De amenazas del Ponto rodeado: 1877, 1907, 1932^a, 1943^a.

*De amorosa calentura: 1877.

Debe de haber ocho días: 1877, 1903, 1932^a, 1943^a.

*De blancas tocas la maldad cubierta: 1932^a, 1943^a.

Decimotercio rey, esa eminencia: 1877, 1903, 1932^a, 1943^a.

Decir puede este río: 1877, 1903, 1932^a, 1940, 1942, 1943^a.

¿De cuál feral, de cuál furiosa Enío: 1877, 1932^a, 1943^a.

*De donde bueno vienes: 1903, 1932^a, 1943^a.

De ese famoso lugar: 1877, 1932^a, 1943^a.

Dejadme un rato, bárbaros contentos: 1877, 1932^a, 1943^a, 1943d.

*Dejadme resollar, desconfianzas: 1877, 1932^a, 1943^a.

Dejad que a voces diga el bien que pierdo: 1877, 1932^a, 1943^a.

Deja l'alma y los ojos: 1877, 1932^a, 1943^a.

Variante Deja el alma y los ojos: 1914.

Deja la procesión, súbete al Paso: 1877, 1932^a, 1943^a.

Deja la vesta blanca desceñida: 1877, 1907, 1932^a, 1943^a.

*¿De Juntas y Consejos me examinas?: 1877.

De la Asia fue terror, de Europa espanto: 1877, 1903, 1928, 1932^a, 1943^a, 1943c.

Variante Del Asia fue terror, de Europa espanto: 1914.

*De la campaña amena: 1877.

Delante del sol venía: 1877, 1903, 1932^a, 1943^a.

Del dinero que pidió: 1932^a, 1943^a.

Deleite y necesidad: 1932^a, 1943^a, 1944^a.

Deletreaba una niña: 1877, 1905, 1932^a, 1943^a.

De los miembros de aquella: 1932^a, 1943^a.

De los misterios a los brindis llevas: 1877, 1907, 1932^a, 1943^a.

De los tiranos hace jornaleros: 1877, 1903, 1932^a, 1943^a.

Del sol huyendo, el mismo sol buscaba: 1877, 1932^a, 1940, 1943^a.

De Osuna y Araciel: 1932^a, 1943^a.

*De que estés puesto a la sombra: 1932^a, 1943^a.

*De qué provecho me son: 1932^a, 1943^a.

¿De qué sirve presumir: 1932^a, 1943^a.

*De quince a veinte es niña, buena moza: 1877.

*De Robledillo es la malicia tanta: 1932^a, 1943^a.

Desabrigan en altos monumentos: 1877, 1907, 1932^a, 1943^a.

Desacredita, Lelio, el sufrimiento: 1877, 1907, 1932^a, 1943^a, 1943d.

*Desahuciada ya de su esperanza: 1877.

Descansa en sueño, ¡oh tierno y dulce pecho!: 1877, 1932^a, 1943^a.

Descansa, mal perdido, en alta cumbre: 1877, 1907, 1932^a, 1943^a, 1943d.

Desconoces, Damocles, mi castigo: 1877, 1907, 1932^a, 1943^a, 1943c.

Desconoció su paz el mar de España: 1932^a, 1943^a.

Descortésmente y cauteloso el hado: 1877, 1907, 1931, 1932^a, 1943^a, 1943d.

Descosido tiene el cuerpo: 1877, 1905, 1919, 1932^a, 1941, 1943^a.

*Desdicha, hermosura y novio: 1932^a, 1943^a.

Deseado he desde niño: 1877, 1919, 1932^a, 1932b, 1943^a, 1943d.

*Deseas, Vélez, saber: 1932^a, 1943^a.

Desde esta Sierra Morena: 1877, 1903, 1905, 1919, 1932^a.

Desembaraza Júpiter la mano: 1877, 1907, 1932, 1943^a.

*Deseo hallarme en las danzas: 1903, 1932^a, 1943^a.

Después de gozar la gloria: 1877.

Después de tantos ratos mal gastados: 1932^a, 1943^a.

Después que de puro viejo: 1877, 1905, 1919, 1932^a, 1943^a.

Después que me vi en Madrid: 1877, 1932^a, 1943^a.

Después que te conocí: 1877, 1932^a, 1940, 1943^a, 1943b.

*Destroza, parte, hiende, mata, asuela: 1877.

De tantas bien nacidas esperanzas: 1877, 1932^a, 1940, 1943^a.

Detén tu curso, Henares, tan crecido: 1877, 1932^a, 1940, 1943^a.

De tu peso vencido: 1877, 1932^a, 1943^a.

De una madre nacimos: 1877, 1903, 1919, 1932^a, 1943^a.

De un molimiento de güesos: 1877, 1905, 1919, 1932^a, 1943^a, 1943d.

De Valladolid la rica: 1877, 1903, 1932^a, 1943^a.

*De viento lenguas, y de bronce labios: 1877, 1932^a, 1943^a.

*Dice don Luis que me ha escrito: 1932^a, 1943^a.

Dice el embajador que le prestara: 1877, 1905, 1932^a, 1943^a.

Dícele a Judas el Pastor Cordero: 1877, 1932^a, 1943^a, 1943d.

Dicenme, Don Jerónimo, que dices: 1877, 1905, 1929, 1932^a, 1941, 1943^a.

*Dicenme las doncellas: «ya estás viejo»: 1903, 1932^a, 1943^a.

*Dicen que yo soy Quevedo: 1877.

Dice que tiene sed siendo bebida: 1877, 1932^a, 1943^a, 1943d.

*Dices, Mur, que entre las gentes: 1932^a, 1943^a.

Dichosa, bien que osada, pluma ha sido: 1877, 1903, 1932^a, 1943^a.

Dichoso puedes, Tántalo, llamarte: 1877, 1932^a, 1940, 1943^a, 1943g.

Dichoso tú, que alegre en tu cabaña: 1877, 1907, 1914, 1917, 1919, 1932^a, 1940, 1943^a, 1943d.

Dichoso tú, que naces sin testigo: 1877, 1932^a, 1943^a.

Diéronme ayer la minuta: 1877, 1903, 1905, 1932^a, 1943^a.

Diez años de mi vida se ha llevado: 1877, 1932, 1943^a, 1943b, 1943d,.

Diez galeras tomó, treinta bajeles: 1877, 1903, 1914, 1932^a, 1943^a, 1943c, 1943d.

*Digasme tú, la beata: 1932^a, 1943^a.

Dígote pretendiente y cortesano: 1877, 1932^a, 1943^a.

Dijo a la rana el mosquito: 1877, 1905, 1932^a, 1932b, 1943^a, 1943b.

*Dile, papel, de mi parte: 1877.

Dime, cantor ramillete: 1932^a, 1943^a, 1943d.

*Dime reina de las aves: 1932^a, 1943^a.

Diole el León de España su Cordero: 1877, 1907, 1932^a, 1943^a.

Diome el cielo dolor y diome vida: 1877, 1932^a, 1943^a.

Variante Dióme el cielo dolor y dióme vida: 1935.

*Discreto fuera yo si no quisiera: 1877.

Disparado esmeril, toro herido: 1877.

Diste crédito a un pino: 1877, 1903, 1932^a, 1943^a.

*Divina muestra del poder divino: 1877.

Diviso il sole partoriva il giorno: 1932^a, 1943^a.

¿Dónde pondré, Señor, mis tristes ojos?: 1877, 1932^a, 1943^a, 1943d.

¿Dónde vas, ignorante navecilla: 1877, 1903, 1932^a, 1943^a, 1943b.

Don Repollo y Doña Berza: 1877, 1903, 1905, 1932^a, 1941, 1943^a, 1943d.

Don Turuleque me llaman: 1877, 1932^a, 1943^a.

*Dorisa, fiera, cruel: 1877.

Dos dedos estoy de darte: 1877, 1905, 1932^a, 1943^a.

Dove, Ruceli, ándate col pie presto: 1907, 1932^a, 1943^a.

Dulce señora mía: 1877.

Duro tirano de ambición armado: 1877, 1907, 1932^a, 1943^a.

Echando chispas de vino: 1877, 1905, 1919, 1932^a, 1943^a, 1943d.

Echando verbos y nombres: 1877, 1905, 1932^a, 1943^a.

El amor conyugal de su marido: 1877, 1932^a, 1940, 1943^a.

*El asunto de esta guerra: 1932^a, 1943^a.

El barro, que me sirve, me aconseja: 1877, 1907, 1932^a, 1943^a.

El ciego lleva a cuentas al tullido: 1877, 1932^a, 1943^a, 1943d.

El día que me aborreces, ese día: 1877, 1932^a, 1940, 1943^a.

*El dios que al mancebo enseña: 1903, 1932^a, 1943^a.

El licenciado libruno: 1877.

El instrumento artífice de muros: 1877, 1907, 1932^a, 1943^a.

El metal animado: 1877, 1932^a, 1943^a.

*El nieto que te presenta: 1932^a, 1943^a.

El que a Esteban las piedras endereza: 1932^a, 1943^a.

El que cumple lo que manda: 1877, 1905, 1919, 1932^a, 1943^a.

El que me niega lo que no merezco: 1877, 1907, 1932^a, 1943^a.

*El que quisiere saber: 1877, 1932^a, 1943^a.

El que si ayer se muriera: 1877, 1919, 1932^a, 1932b, 1943^a.

*El que tiene mujer moza y hermosa: 1877, 1928.

El que vivo enseñó, difunto mueve: 1877, 1907.

Variante El que vivo enseñó, difunto muere: 1943^a, 1943b.

El sacrílego Verres ha venido: 1877, 1907, 1932^a, 1943^a.

El ver correr de Dios la sangre clara: 1877, 1932^a, 1943^a, 1943d.

Ello dirá: 1932^a, 1943^a.

Embarazada el alma y el sentido: 1877.

Embarazada me tienen: 1877, 1932^a, 1943^a.

*Embravecí, llorando la corriente: 1932^a, 1943^a.

*Empreñó a mi señora la Condesa: 1877.

*Empujar quiero mi voz: 1932^a, 1943^a.

En aqueste enterramiento: 1877, 1903, 1932^a, 1943^a.

En breve cárcel traigo aprisionado: 1877, 1927, 1932^a, 1943^a, 1943b.

En caña de pescar trocó Artabano: 1877, 1932^a, 1943^a.

En cárcel de metal, ¡oh atrevimiento!: 1877, 1932^a, 1943^a.

En casa de las sardinas: 1877, 1905, 1907, 1919, 1932^a, 1943^a.

En crespa tempestad de oro undoso: 1877, 1932^a, 1943^a.

En dar al robador de Europa muerte: 1877, 1903, 1932^a, 1943^a.

En el ardor de una siesta: 1932^a, 1943^a.

En el bruto, que fue bajel viviente: 1877, 1903, 1932^a, 1943^a.

En el mundo naciste, no a enmendarle: 1877, 1907, 1932^a, 1943^a, 1943d.

En el precio, el favor y la ventura: 1877, 1907, 1932^a, 1943^a, 1943d.

En el retrete del mosto: 1877, 1905, 1932^a, 1943^a.

Enero, mes de corozca: 1877, 1905, 1928, 1932^a, 1943^a.

En esta piedra yace un mal cristiano: 1877, 1928, 1932^a, 1943^a.

En este incendio hermoso que, partido: 1877, 1932^a, 1943^a.

En este sitio donde mayo cierra: 1877, 1932^a, 1943^a.

En estos versos de mi amor dictados: 1877, 1928, 1943b.

*En forma de capón, Ati: 1903, 1932^a, 1943^a.

En la heredad del pobre, las espigas: 1877, 1907, 1932^a, 1943^a.

*En las herrerías de Lemno: 1903, 1932^a, 1943^a.

En los bailes de esta casa: 1877, 1905, 1919, 1932^a, 1943^a.

En los claustros de l'alma la herida: 1877, 1932^a, 1943^a.

*En los corros confusos y revueltos: 1903, 1932^a, 1943^a.

En lo sucio que has cantado: 1932^a, 1943^a.

*¿En qué ha de parar el mundo: 1932b.

Enriquecerse quiso, no vengarse: 1877, 1903, 1932^a, 1943^a.

Enséñame, cristiana musa mía: 1877, 1903, 1932^a, 1943^a.

En tierra, si no en fama, consumida: 1943e.

Entre las coronadas sombras mías: 1877, 1907, 1914, 1932^a, 1943^a, 1943e.

En una vida de tan larga pena: 1877, 1932^a, 1943^a, 1943d.

En un valle de mirtos y de alisos: 1877, 1907, 1932^a, 1943^a, 1944b.

*En veinte escudos llevo: 1932^a, 1943^a.

*Era confección fragante: 1932^a, 1943^a.

Érase que se era: 1877, 1905, 1907, 1919, 1932^a, 1943^a.

Érase una madre: 1932^a, 1943^a.

Érase una tarde: 1877, 1905, 1932^a, 1943^a.

Érase un hombre a una nariz pegado: 1877, 1905, 1917, 1919, 1928, 1932^a, 1932b, 1940, 1941, 1943^a, 1943d.

¿Ermitaño tú? ¡El mulato: 1932^a, 1943^a.

Esa benigna llama y elegante: 1877, 1932^a, 1943^a.

*Esa color de rosa y azucena: 1877, 1932^a, 1940, 1943^a, 1943d.

Esa frente, ¡oh Giar!, en remolinos: 1932^a, 1943^a.

*Esas verdes arracadas: 1877, 1932^a, 1943^a.

Escándalo del Egipto: 1877, 1903, 1932^a, 1943^a.

Esclarecidas señas da Fortuna: 1877, 1907, 1932^a, 1943^a.

Variante Esclarecidas señas da fortuna: 1943c.

*Esconde, pobre lira: 1932^a, 1943^a.

Escondida debajo de tu armada: 1877, 1903, 1932^a, 1943^a.

Variante Escondido debajo de tu armada: 1914, 1943c.

*Escuchad, devoto amigo: 1932^a, 1943^a.

Esforzaron mis ojos la corriente: 1877, 1932^a, 1943^a.

Esforzóse pobre luz: 1877, 1932^a, 1943^a, 1943d.

Es hielo abrasador, es fuego helado: 1877, 1919, 1932^a, 1943^a.

Variante Es yelo abrasador, es fuego helado: 1940, 1942.

Es la soberbia artífice engañoso: 1877, 1907, 1932^a, 1943^a.

*Es lo blanco castísima pureza: 1877.

¿Es más cornudo el Rastro que mi agüelo: 1932^a, 1943^a.

*Espejo falso, que en distancia breve: 1877, 1932^a, 1943^a.

*Espíritu gentil rara belleza: 1877, 1943d.

Estaba Amarilis: 1877, 1903, 1932^a, 1943^a.

Estábame en casa yo: 1877, 1932^a, 1943^a.

Estábase el padre Ezquerra: 1932^a, 1943^a.

Estábase la efesia cazadora: 1877, 1903, 1932^a, 1943^a.

Esta cantina revestida en faz: 1877, 1905, 1932^a, 1943^a.

Esta concha que ves presuntuosa: 1877, 1907, 1932^a, 1943^a.

Ésta es la información, éste el proceso: 1877, 1928, 1932^a, 1943^a.

Ésta es la justicia: 1932^a, 1943^a.

*Esta frente ¡oh Giaro! en remolinos: 1877, 1907.

Esta fuente me habla, mas no entiendo: 1877, 1932^a, 1943^a.

Está la ave en el aire con sosiego: 1877, 1919, 1932^a, 1943^a, 1943d.

Esta magra y famélica figura: 1932^a, 1943^a.

Esta miseria, gran señor, honrosa: 1877, 1907, 1917, 1932^a, 1943^a, 1943d.

¿Estamos entre cristianos?: 1877, 1905, 1907, 1932^a, 1943^a.

*Estando el mundo mudo: 1903, 1932^a, 1943^a.

Estando en cuita y en duelo: 1877, 1928, 1932^a, 1943^a.

*Estando Jácome preso: 1932^a, 1943^a.

*Estando solo un día: 1877, 1932^a, 1943^a.

Ésta, por ser, ¡oh Lisi!, la primera: 1877, 1932^a, 1943^a.

*Esta picarona quiero: 1932^a, 1943^a.

*Esta que a vuestros ojos hoy se ofrece: 1877, 1932^a, 1943^a.

Esta, que duramente enamorada: 1877, 1932^a, 1943^a.

Esta que está debajo de cortina: 1932^a, 1943^a.

Esta que miras grande Roma agora: 1877, 1903, 1932^a, 1943^a, 1943d.

Variante Esta que miras grande Roma ahora: 1932b.

Esta que veis delante: 1877, 1932^a, 1943^a.

*Esta que ves, colgada y muda trompa: 1932^a, 1943^a.

Esta redoma rebosando babas: 1877, 1905, 1932^a, 1943^a.

Estas que veis aquí, pobres y oscuras: 1877, 1932^a, 1932b, 1943^a.

Variante Estas que veis aquí pobres y oscuras: 1943c.

Estas son y serán ya las postreras: 1877, 1932^a, 1943^a, 1943d,.

Esta víbora ardiente, que, enlazada: 1877, 1932^a, 1943^a.

Esta yedra anudada que camina: 1877, 1932^a, 1940, 1943^a, 1943b.

Este amor que yo alimento: 1877, 1932^a, 1943^a, 1943b, 1943d.

Este cíclope, no sicili-ano: 1932^a, 1943^a.

Este cordero, Lisis, que tus hierros: 1877, 1932^a, 1940, 1943^a.

Éste, cuya coraza medida: 1932^a, 1943^a.

Este de los demás sitios Narc[is]o: 1877, 1932^a, 1943^a.

Este en traje de túmulo, museo: 1877, 1903, 1914, 1932^a, 1943^a.

Este letrado de resina y pez: 1932^a, 1943^a.

Este metal que resplandece ardiente: 1877, 1907, 1932^a, 1943^a.

Este mundo es juego de bazas: 1932^a, 1943^a.

Este polvo sin sosiego: 1877, 1932^a, 1940, 1943^a.

Este que, cejijunto y barbinegro: 1932^a, 1943^a.

Este que en negra tumba, rodeado: 1932^a, 1943^a.

Este que veis hinchado como cuero: 1932^a, 1943^a.

Este que veis leonado de cabeza: 1932^a, 1943^a.

Este sepulcro contra el tiempo fuerte: 1932^a, 1943^a.

Este sí que es corredor: 1877, 1932^a, 1943^a.

Estos son los obreros de rapiña: 1932^a, 1943^a.

Es tu firmeza tan poca: 1877, 1932^a, 1943^a.

Es una dulce voz tan poderosa: 1877, 1903, 1932^a, 1943^a.

*Es yelo abrasador, es fuego helado: 1932^a, 1943^a.

Exento del amor pisé la hierba: 1877, 1932^a, 1943^a.

Faltar pudo a Scipión Roma opulenta: 1877, 1907, 1932^a, 1943^a, 1943d.

Faltar pudo su patria al grande Osuna: 1877, 1903, 1917, 1919, 1928, 1932^a, 1940, 1943^a, 1943b.

Falleció César, fortunado y fuerte: 1877, 1907, 1914, 1932^a, 1943^a, 1943c, 1943d.

Variante Falleció César fortunado y fuerte. 1935.

*Famoso herrero Vulcano: 1903, 1932^a, 1943^a.

*Filipo que el mundo aclama: 1877, 1932^a, 1943^a, 1943c.

Flor con voz, volante flor: 1877, 1928, 1932^a, 1943^a.

Floris, la fiesta pasada: 1877, 1903, 1931, 1932^a, 1943^a.

Flor que cantas, flor que vuelas: 1877, 1917, 1919, 1927, 1932^a, 1943^a, 1943b, 1943d.

Flota de cuantos rayos y centellas: 1877, 1919, 1932^a, 1943^a.

Fortunilla, Fortunilla: 1877, 1905, 1932^a, 1943^a.

Frena el corriente, ¡oh Tajo retorcido!: 1877, 1932^a, 1943^a.

Fryne, si el esplendor de tu riqueza: 1877, 1907, 1932^a, 1943^a.

Fuego a quien tanto mar ha respetado: 1877, 1919, 1932^a, 1943^a, 1943b, 1943d.

Fue más larga que paga de tramposo: 1877, 1905, 1919, 1929, 1932^a, 1941, 1943^a, 1943d.

Fuente risueña y pura que a ser río: 1877, 1932^a, 1943^a.

¡Fue sueño ayer, mañana será tierra!: 1877, 1907, 1932^a, 1943^a, 1943c, 1943d.

Variante Fue sueño ayer, mañana será tierra: 1935.

Fui bueno, no fui premiado: 1877, 1911, 1932^a, 1943^a, 1943g.

Fulanito, Citanito: 1877, 1905, 1932^a, 1943^a.

Gobernando están el mundo: 1877, 1905, 1907, 1928, 1943^a.

*Gracias tiene mi chicota: 1943^a.

*Grandes por mil maneras, cuatrocientos: 1943^a.

*Gran plaza angostas calles: 1877, 1928.

*Grave señora mía: 1943^a.

*Guarda, rico tesoro, en el secreto: 1903.

*Guerras de Tebas cantas, nuevo Apolo: 1903, 1943^a.

Gusanos de la tierra: 1877, 1929, 1943^a.

*Habrá muy poquitos días: 1877, 1932^a.

Hace tu rostro herejes mis despojos: 1877, 1905, 1932^a, 1941, 1943^a.

Ha de espantar las estrellas: 1932^a, 1943^a.

*¡Ha de la vida! ¿Nadie me responde?: 1907.

Hagamos cuenta con pago: 1932^a, 1943^a.

*Hagan bien para hacer bien: 1932^a, 1943^a.

Hago verdad la fénix en la ardiente: 1877, 1932^a, 1943^a.

Harta la toga del veneno tirio: 1877, 1907, 1932^a, 1943^a.

¿Hasta cuándo , salud del mundo enfermo: 1877, 1932^a, 1932b, 1943^a, 1943d.

Hay en Sicilia una famosa fuente: 1877, 1932^a, 1943^a.

Hay mil doncellas maduras: 1932^a, 1943^a.

Helas, helas por do vienen: 1877, 1905, 1907, 1932^a, 1943^a.

*Hemos venido a llegar: 1877.

Hermosísimo invierno de mi vida: 1877, 1932^a, 1943^a.

Hermosos ojos dormidos: 1932^a, 1943^a.

*Hero que el mar donde su bien espera: 1877.

Hijos que me heredáis: la calavera: 1932^a, 1943^a.

*Hoy corre en toda la corte: 1877, 1943e.

Hoy cumple amor en mis ardientes venas: 1877, 1932^a, 1943^a.

Hoy de los hondos senos del olvido: 1877, 1903, 1932^a, 1943^a.

Hoy la trompeta del Juicio: 1877, 1905, 1932^a, 1943^a, 1943d.

Hoy no sabe de sí la astrología: 1877, 1932^a, 1943^a.

Hoy por el mar Bermejo del pecado: 1877, 1932^a, 1932b, 1943^a.

*Huelen tus besos, Inés: 1932^a, 1943^a.

Huye sin percibirse, lento, el día: 1877, 1907, 1917, 1932^a, 1943^a, 1943d.

Imperio tuve un tiempo, pasajero: 1877, 1932^a, 1943^a, 1943c, 1943d.

Injurias, dices, avariento, al cielo: 1877, 1907, 1932^a, 1943^a.

Invidia, Antandra, fue del sol y el día: 1877, 1932^a, 1943^a.

*Invidioso que tantos: 1932^a, 1943^a.

*Juan Baptista por las tiendas: 1932^a, 1943^a.

Juan Redondo está en gurapas: 1877, 1905, 1919, 1932^a, 1943^a.

*Juno que en Samos tuvo la corona: 1877.

*Junto a los ríos de Troya: 1903, 1932, 1943^a.

Júpiter, si venganza tan severa: 1877, 1932^a, 1943^a.

*Juras, Inés, que siendo cónsul Bruto: 1932^a, 1943^a.

*Juro a Dios que es verdad que más querría: 1877.

La belleza de aventuras: 1877, 1932^a, 1943^a.

La edad, que es lavandera de bigotes: 1877, 1905, 1932^a, 1943^a.

La Escarapela me llamas: 1877, 1905, 1932^a, 1943^a.

La esfera, en que divide bien compuestas: 1877, 1932^a.

*La flota que de Indias vino: 1932^a, 1943^a.

Lágrimas alquiladas del contento: 1877, 1907, 1932^a, 1943^a, 1943d.

*La hermosura del Betis: 1932^a, 1943^a.

La indignación de Dios, airado tanto: 1877, 1932^a, 1943^a.

La lumbre que murió de convencida: 1877, 1919, 1932^a, 1943^a.

La losa en sortijón pronosticada: 1877, 1905, 1932^a, 1941, 1943^a.

La mayor puta de las dos Castillas: 1932^a, 1943^a.

*La misma que estás en casa: 1932^a, 1943^a.

La mocedad del año, la ambiciosa: 1877, 1919, 1932^a, 1943^a, 1943b.

La morena que yo adoro: 1877, 1905, 1919, 1932^a, 1943^a.

*La palabra del Padre te dé la Hostia: 1877, 1932^a, 1943^a.

La pobreza. El dinero: 1932^a, 1943^a.

*La profecía en su verdad quejarse: 1877, 1932^a, 1943^a, 1943d.

La que de vuestros ojos lumbre ha sido: 1877, 1903, 1932^a, 1943^a.

La que hubiere menester: 1877, 1905, 1907, 1910, 1932^a, 1941, 1943^a.

La que me quiere y aborrezco quiero: 1877, 1932^a, 1943^a.

Las aves del Imperio, coronadas: 1877, 1932^a, 1943^a.

Variante Las aves del imperio coronadas: 1943c.

Las aves que rompiendo el seno a Eolo: 1932^a, 1943^a.

*Las columnas de cristal: 1932^a, 1943^a.

*Las cosas, exterior y interiormente: 1907.

Las cuerdas de mi instrumento: 1877, 1903, 1919, 1932^a, 1943^a, 1943d.

Las fuerzas, Peregrino, celebrado: 1877, 1903, 1932^a, 1943^a.

*Las joyas, la ropa nueva: 1932^a, 1943^a.

Las leyes con que juzgas, ¡oh Batino!: 1877, 1907, 1914, 1919, 1932^a, 1943^a.

Las luces sacras, el augusto día: 1877, 1932^a, 1943^a.

*Las musas le hicieron: 1932^a, 1943^a.

Versión Las Ninfas le hicieron: 1903.

Las puertas del infierno siempre abiertas: 1877, 1932^a, 1943^a.

Las rosas que no cortas te dan quejas: 1877, 1932^a, 1943^a.

Las selvas hizo navegar, y el viento: 1877, 1907, 1914, 1917, 1932^a, 1940, 1943^a, 1943d.

Variante Las selvas hizo navegar y el viento: 1943c.

La vida empieza en lágrimas y caca: 1877, 1905, 1910, 1919, 1932^a, 1943^a, 1943d.

La vieja que, por lunares: 1877, 1905, 1932^a, 1943^a.

La voluntad de Dios por grillos tienes: 1877, 1903, 1932^a, 1943^a.

La voluntad de Dios quiere eminente: 1877, 1932^a, 1943^a.

La voz del ojo, que llamamos pedo: 1877, 1905, 1932^a, 1943^a.

Leí los rudimentos de la aurora: 1877, 1905, 1932^a, 1943^a.

*Levantad, amada musa: 1877.

Lícito te será, buen caminante: 1877, 1914, 1932^a, 1943^a.

Lindo chiste: 1932^a, 1943^a.

Lindo gusto tiene el tiempo: 1877, 1932^a, 1943^a.

Lisi, en la sombra no hallarás frescura: 1877, 1932^a, 1943^a.

Lisis, por duplicado ardiente sirio: 1877, 1932^a, 1943^a.

*Lope dicen que vino. No es posible: 1877.

*Lo primero es, si te ruego: 1932^a, 1943^a.

¿Lo que al ratón tocaba, si te viera: 1877, 1905, 1932^a, 1941, 1943^a.

Lo que en Troya pudieron las traiciones: 1877, 1903, 1914, 1932^a, 1943^a, 1943c.

Lo que me quita en fuego, me da en nieve: 1877, 1903, 1932^a, 1942, 1943^a, 1943b, 1945.

*Lorenza, pues tan a ciegas: 1932^a, 1943^a.

Los brazos de Damón y Galatea: 1932^a, 1943^a.

*Los casos dificultosos: 1932^a, 1943^a.

*Los espejos fugitivos: 1877.

*Los ingleses, señor, y los persianos: 1932^a, 1943^a.

 Variante Los ingleses, Señor, y los persianos: 1943c.

Los médicos con que miras: 1877, 1905, 1907, 1929, 1932^a, 1941, 1943^a.

Los médicos han de errar: 1877, 1905, 1928, 1932^a, 1943^a.

Los ojos, Hieremías, con que leo: 1877, 1932^a, 1943^a.

*Los padres que han puesto aquí: 1932^a, 1943^a.

Los que ciego me ven de haber llorado: 1877, 1932^a, 1940, 1943^a, 1943b.

Los que con las palabras solamente: 1877, 1932^a, 1940, 1943^a, 1943b.

*Los que esta carta leyeran: 1932^a, 1943^a.

Los que quisieren saber: 1903.

Llámanle rey, y véndanle los ojos: 1877, 1932^a, 1943^a, 1943c, 1943d.

Llegó a los pies de Cristo Magdalena: 1903, 1932^a, 1943^a.

Variante Llegó a los pies de Cristo Magdalena: 1877.

Llena la edad de sí toda quejarse: 1932^a, 1943^a.

Lleva Mario el ejército, y a Mario: 1877, 1907, 1932^a, 1943^a.

*Llevo tras sí los pámpanos octubre: 1877.

Llorando está Manzanares: 1877, 1907, 1932^a, 1943^a.

Lloro mientras el sol alumbra, y cuando: 1877, 1932^a, 1943^a.

Llueven calladas aguas en vellones: 1877, 1907, 1931, 1932^a, 1943^a, 1943d.

Llueve, ¡oh Dios!, sobre mí persecuciones: 1877, 1932^a, 1943^a, 1943d.

*Luego que el vino suave: 1903, 1932^a, 1943^a.

*Luego que escuadrón de mozos: 1903, 1932^a, 1943^a.

*Luego que son posesión: 1903, 1932^a, 1943^a.

Madre, asperísima sois: 1877, 1905, 1907.

Madres, las que tenéis hijas: 1877, 1905, 1907, 1929, 1932^a, 1941, 1943^a, 1943d.

Madre yo al oro me humillo: 1877, 1917, 1919, 1929, 1932^a, 1903, 1932^a, 1940, 1943^a, 1943b, 1943d.

Mala la hubisteis franceses: 1877, 1907, 1932^a, 1943^a.

Males, no os partáis de mí: 1877, 1932^a, 1940, 1943^a.

¡Mal haya quien lo consiente!: 1932^a, 1943^a.

Mal oficio es mentir, pero abrigado: 1877, 1932^a, 1943^a.

Mancebitos de la carda: 1877, 1932^a, 1943^a.

Mandan las leyes de Apolo: 1877, 1932^a, 1943d.

Mandóme, ¡ay Fabio!, que la amase Flora: 1877, 1932^a, 1943^a, 1945.

Mando yo, viendo que el mundo: 1877, 1903, 1932^a, 1943^a.

Manzanares, Manzanares: 1877, 1905, 1907, 1919, 1928, 1932^a, 1943^a.

Marca Tulia se llamaba: 1877, 1905, 1932^a, 1943^a.

Marica, yo confieso: 1877, 1903, 1905, 1932^a, 1943^a.

Maridito ¿agora das: 1932^a, 1943^a.

*Mariquilla dio en borracha: 1932^a, 1943^a.

Más de bronce será que tu figura: 1877, 1903, 1932^a, 1943^a.

Mas escarmientos dan al Ponto fiero: 1877, 1907, 1932^a, 1943^a, 1943d.

Mas fertilizan mi heredad mis ojos: 1877, 1907, 1932^a, 1943^a, 1943c.

Mas no he de salir de aquí: 1932^a, 1943^a.

Más solitario pájaro ¿en cuál techo: 1877, 1932^a, 1943^a, 1943d.

Más te debe la envidia carcomida: 1877, 1932^a, 1943^a.

Más vale una benigna hora del Hado: 1877, 1907, 1932^a, 1943^a.

Variantes Más vale una benigna hora del hado: 1943c.

*Matóse Testa al huir: 1932^a, 1943^a.

Medio día era por filo: 1877, 1932^a, 1943^a, 1943d.

Mejor me sabe en un cantón la sopa: 1877, 1919, 1928, 1932^a, 1941, 1943^a, 1943d.

Mejor vida es morir que vivir muerto: 1877, 1932^a, 1943^a, 1943d.

*Melancólica estas, putidoncella: 1932^a, 1943^a.

*Melchorilla, yo no puedo: 1932^a, 1943^a.

Memoria soy del más glorioso pecho: 1877, 1903, 1914, 1932^a, 1943^a, 1943c.

Mensajero soy, señora: 1877, 1905, 1932^a, 1943^a, 1943d.

Mereciste reinar, y mereciste: 1877, 1903, 1914, 1932^a, 1943^a, 1943c, 1943d.

*Mezcleemos con el vino diligentes: 1903.

Miedo de la virtud llamó algún día: 1877, 1907, 1932^a, 1943^a.

Mientras que fui tabiques y desvanes: 1877, 1932^a, 1943^a.

Mientras que tinto y negro sorbí bodrio: 1932^a, 1943^a.

*Mientras Urbano en lágrimas deshecho: 1877.

Mi juguete, mi sal, mi niñería: 1932^a, 1943^a.

*Milagros de corte son: 1932^a, 1943^a.

Mi madre tuve en ásperas montañas: 1877, 1903, 1917, 1932^a, 1943^a.

Mi marido, aunque es chiquito: 1877, 1932^a, 1943^a.

Ministril de las ronchas y picadas: 1877, 1905, 1917, 1919, 1932^a, 1941, 1943^a, 1943d.

Mi pobreza me sirve de Galeno: 1877, 1932^a, 1943^a.

Mirábanse de mal ojo: 1877, 1907, 1932^a, 1943^a.

Mirando cómo Pisuerga: 1877, 1932^a, 1943^a.

¿Miras este gigante corpulento: 1877, 1907, 1932^a, 1943^a.

¿Miras la faz , que al orbe fue segunda: 1877, 1907, 1932^a, 1943^a.

*Mira ya en las niñeces del verano: 1903, 1932^a, 1943^a.

Miré ligera nave: 1877, 1903, 1914, 1932^a, 1943^a, 1943b.

Miré los muros de la patria mía: 1877, 1907, 1914, 1919, 1929, 1932^a, 1935, 1943^a, 1943b, 1943c, 1943d.

*Miro alegre, viejo y mozo: 1903, 1932^a, 1943^a.

Miro este monte que envejece enero: 1877, 1932^a, 1943^a.

*Mitrídates a beber: 1932^a, 1943^a.

Moisés, rico mesonero: 1932^a, 1943^a.

Molesta, el Ponto Bóreas con tumultos: 1877, 1932^a, 1943^a.

Monseñor, sea para bien: 1877, 1905, 1932^a, 1943^a.

Mota borracha, golosa: 1877, 1932^a, 1943^a.

Mucho del valeroso y esforzado: 1877, 1932^a, 1943^a.

Muchos dicen mal de mí: 1877, 1905, 1928, 1932^a, 1943^a.

Muere porque le mires: 1877, 1932^a, 1943^a.

Muérome yo de Francisca: 1877, 1907, 1932^a, 1943^a.

Mujer llama a su Madre cuando expira: 1877, 1932^a, 1940, 1943^a, 1943d.

Músico llanto, en lágrimas sonoras: 1877, 1903, 1932^a, 1943^a.

Músico rey y médica armonía: 1877, 1907, 1932^a, 1943^a.

*Muy buena es la mujer si no tuviese: 1877.

Muy discretas y muy feas: 1877, 1905, 1907, 1932^a, 1943^a.

Nací desnudo, y solos mis dos ojos: 1877, 1932^a, 1943^a.

*Navegue el rico con seguro viento: 1877.

Nególe a la razón el apetito: 1877, 1932^a, 1943^a.

Ningún cometa es culpado: 1877, 1932^a, 1943^a.

*Ningún hombre se llama desdichado: 1877.

*Ningunos versos refieres: 1932^a, 1943^a.

Ni sé si es alma, si almilla: 1877, 1932^a, 1943^a.

No admiten, no, Floralba compañía: 1932^a, 1940, 1943^a.

Variante No admiten, no, Floralva compañía: 1877.

No agradan a Polycles los pecados: 1877, 1907, 1932^a, 1943^a.

No, alma, no, ni la conciencia fíes: 1877, 1932^a, 1943^a.

No al son de la dulce lira: 1877, 1905, 1932^a, 1943^a.

*No amar es pesada cosa: 1903, 1932^a, 1943^a.

No a náyades del río: 1932^a, 1943^a.

No con estatuas duras: 1877, 1932^a, 1943^a.

*No de Giges las riquezas: 1903, 1932^a, 1943^a.

No digas, cuando vieres alto el vuelo: 1877, 1907, 1932^a, 1943^a.

No es artífice, no, la simetría: 1877, 1932^a, 1943^a.

No es falta de poder que yo no pueda: 1877, 1907, 1932^a, 1943^a, 1943d.

*No está en su casa Monzón: 1932^a, 1943^a.

No fuera tanto tu mal: 1877, 1903, 1905, 1932^a, 1943^a.

*No halla por donde entrar: 1932^a, 1943^a.

*No hay mujer que decir pueda: 1932^a, 1943^a.

No he de callar, por más que con el dedo: 1877, 1907, 1914, 1917, 1919, 1929, 1931, 1932^a, 1932b, 1943^a, 1943b, 1943c, 1943d.

*No hubo en toda la ciudad: 1932^a, 1943^a.

No lo entendéis, mis ojos, que ese cebo: 1877, 1932^a, 1943^a.

No llegó a tanto invidia de los hados: 1877, 1903, 1932^a, 1943^a, 1943c.

No me aflige morir; no he rehusado: 1877, 1932^a, 1943^a.

Variante No me aflige morir, no he rehusado: 1935.

No os espantéis que me esconda: 1932^a, 1943^a.

No os espantéis, señora Notomía: 1877, 1903, 1905, 1929, 1932^a, 1943^a.

*No pises, hombre, aquesta sepultura: 1932^a, 1943^a.

*No porque blanca mi cabeza mires: 1903, 1932^a, 1943^a.

No pudo haber estrella que infamase: 1877, 1903, 1932^a, 1943^a.

No sé a cuál crea de los dos: 1877, 1903, 1932^a, 1943^a.

*No sé qué escriba a usía: 1877.

*No sé yo de qué manera: 1903, 1932^a, 1943^a.

No siempre tienen paz las siempre hermosas: 1877, 1907, 1919, 1932^a, 1943^a, 1943d.

¡No sino fuera yo quien solamente: 1877, 1932^a, 1940, 1943^a, 1943d.

*No te cojas en agraz: 1877.

¿No ves a Behemoth, cuyas costillas: 1877, 1932^a, 1943^a.

¿No ves piramidal y sin sosiego: 1877, 1932^a, 1940, 1943^a, 1945.

*No vio Cupido una abeja: 1903, 1932^a, 1943^a.

O el viento, sabidor de lo futuro: 1877, 1907, 1932^a, 1943^a.

¡Oh corvas almas, oh facinerosos: 1877, 1907, 1932^a, 1943^a, 1943d.

¡Oh, cuánta majestad! ¡Oh, cuánto numen: 1877, 1903, 1932^a, 1943^a.

¡Oh doctor yerba, docto sin Galeno: 1877, 1905, 1932^a, 1943^a.

*¡Oh, dulces, frescas aguas transparentes: 1877.

¡Oh, fallezcan los blancos , los postreros: 1877, 1907, 1932^a, 1943^a.

¡Oh Floris , quién pudiera: 1877, 1932^a, 1943^a.

¡Oh, Jano, cuya espalda la cigüeña: 1877, 1932^a, 1943^a.

*¡Oh, qué áspera sois, mi madre!: 1932^a, 1943^a.

*¡Oh, señor licenciado! Dios le guarde: 1877.

¡Oh, tú , del cielo para mí venida: 1877, 1932^a, 1943^a, 1943d.

¡Oh, tú, que comes con ajenas muelas: 1877, 1905, 1929, 1932^a, 1941, 1943^a.

*¡Oh, tú, que con dudosos pasos mides: 1877, 1907, 1932^a, 1940, 1943^a, 1943b.

¡Oh, tú, que, inadvertido, peregrinas: 1877, 1907, 1932^a, 1943^a.

¡Oh vista de ladrón bien desvelado: 1877, 1932^a, 1943^a, 1944.

¡Oh vos, troncos, anciana compañía: 1877, 1932^a, 1943^a.

*Oígame vuesa merced: 1932^a, 1943^a.

*Oiganos de confesión: 1932^a, 1943^a.

Oír, ver y callar, remedio fuera: 1877, 1907, 1932^a, 1943^a.

Variante Oír, ver y callar remedio fuera: 1943c.

Ojos, en vosotros veo: 1877, 1932^a, 1943^a, 1943d.

Ojos, guardad al corazón secreto: 1932^a, 1943^a.

Ondea el oro en hebras proceloso: 1877, 1932^a, 1943^a.

Opilóse, en conclusión: 1932^a, 1943^a.

Orfeo por su mujer: 1877, 1905, 1919, 1932^a, 1943^a.

Osar, temer, amar y aborrecerse: 1877, 1932^a, 1943^a, 1943d.

O sea que olvidado: 1877, 1932^a, 1943^a.

Ostentas, de prodigios coronado: 1877, 1919, 1932^a, 1943^a.

Ostentas, ¡oh felice!, en tus cenizas: 1932^a, 1943^a.

O ya descansas, Guadiana, ociosas: 1877, 1932^a, 1943^a.

*Oye, famoso pintor: 1903, 1932^a, 1943^a.

Oye la voz de un hombre que te canta: 1877, 1903, 1905, 1928, 1932^a, 1943^a.

Óyeme riguroso: 1877, 1903, 1905, 1932^a, 1943^a.

Oyente, si tú me ayudas: 1877, 1919, 1932^a, 1943^a.

Oye, tirano hermoso: 1877, 1932^a, 1943^a.

Padre Adán, no lloréis duelos: 1919, 1929, 1932^a, 1941, 1943^a.

Variante Padre Adán, no llores duelos: 1877, 1905, 1932^b.

Padre nuestro te llamo, no de todos: 1877, 1932^a, 1943^a.

Padre, yo quiero al prójimo y me muero: 1877, 1905, 1932^a, 1943^a.

Pájaro diciplinante: 1877, 1903, 1932^a, 1943^a.

Para agotar sus luces la hermosura: 1877, 1919, 1932^a, 1943^a.

Para cantar las lágrimas que lloro: 1932^a, 1943^a.

Para comprar los hados más propicios: 1877, 1907, 1917, 1932^a, 1943^a.

Para entrar en palacio, las afrentas: 1877, 1907, 1932^a, 1943^a.

¿Para qué nos persuades eres niña?: 1877, 1905, 1929, 1932^a, 1941, 1943^a.

Para, si subes; si has llegado, baja: 1877, 1907, 1932^a, 1943^a, 1943^d.

Paréceme que van las Cardenillas: 1932^a, 1943^a.

Variante Paréceme que van las Marujillas: 1877, 1905, 1929, 1941.

*Parecióme entre sueños: 1903, 1932^a, 1943^a.

*Parézcote muy severo: 1932^a, 1943^a.

Parióme adrede mi madre: 1877, 1903, 1905, 1919, 1932^a, 1932^b, 1941, 1943^a.

*Pasan mil casos por mí: 1877.

Pecosa en las costumbres y en la cara: 1877, 1905, 1932^a, 1943^a.

Pelo fue aquí, en donde calavero: 1877, 1905, 1932^a, 1943^a, 1943d.

Pequeños jornaleros de la tierra: 1877, 1907, 1914, 1932^a, 1943^a, 1943c.

Perrazo, ¿a un español noble y cristiano?: 1877, 1905, 1929, 1932^a, 1943^a.

Pésame, señora mía: 1877, 1905, 1932^a, 1932b, 1943^a.

*Petrarca celebró su Laura bella: 1877.

*Picarilla, picarilla: 1932^a, 1943^a.

Pícaros hay con ventura: 1932^a, 1943^a.

Pidiéndole está dineros: 1877, 1905, 1907, 1919, 1932^a, 1941, 1943^a.

*Piedad fue del Amor, Anarda hermosa: 1932^a, 1943^a.

Piedras apañó cuando veis que callo: 1877, 1932^a, 1943^a.

Pierdes el tiempo, Muerte, en mi herida: 1877, 1932^a, 1943^a, 1943d.

Variante Pierde el tiempo, muerte, en mi herida. 1935.

Píntese por toda tienda: 1932^a, 1943^a.

Pise, no por desprecio, por grandeza: 1877, 1907, 1932^a, 1943^a, 1943d.

¿Podrá el vidrio llorar partos de Oriente? 1877, 1907, 1932^a, 1943^a.

Poeta de ¡Oh, qué lindico!: 1932^a, 1943^a.

Por angelito creía: 1877, 1905, 1932^a, 1943^a.

Por la cumbre de un monte levantado: 1877, 1932^a, 1943^a, 1943d.

Por más graciosa que mi tronga sea: 1877, 1905, 1932^a, 1941, 1943^a.

Por más que el Tiempo en mí se ha paseado: 1877, 1932^a, 1943^a.

Por no comer la carne sodomita: 1932^a, 1943^a.

Porque el azufre sacro no te queme: 1877, 1907, 1932^a, 1943^a.

¿Porque el sol se arreboza con la luna: 1877, 1932^a, 1943^a.

*Porque escribes no sin sal: 1932^a, 1943^a.

¿Por qué mi musa descompuesta y bronca: 1877, 1903, 1905, 1910, 1929, 1932^a, 1943^a.

Por ser mayor el cerco de oro ardiente: 1877, 1932^a, 1940, 1943^a.

*Por sus amores perdido: 1932^a, 1943^a.

Por yerta frente de alto escollo, osado: 1877, 1932^a, 1943^a.

*¿Preguntas con cuántos besos: 1932^a, 1943^a.

Prenderánte si te tapas: 1877, 1919.

Preso por desvalido y delincuente: 1877, 1905, 1932^a, 1943^a.

Primero va seguida de los perros: 1877, 1907, 1932^a, 1943^a.

Próvida dio Campania al gran Pompeo: 1877, 1907, 1932^a, 1943^a, 1943d.

¿Puedes tú ser mayor?¿Puede tu vuelo: 1877, 1907, 1932^a, 1943^a.

Puedo estar apartado, mas no ausente: 1877, 1932^a, 1943^a.

Pues amarga la verdad: 1877, 1919, 1932^a, 1932b, 1943^a, 1943d.

Pues eres Sol, aprende a ser ausente: 1877, 1903, 1932^a, 1943^a.

Pues hoy derrama noche el sentimiento: 1877, 1932^a, 1932b, 1943^a.

Pues hoy pretendo ser tu monumento: 1877, 1932^a, 1940, 1943^a, 1944.

Pues más me quieres cuervo que no cisne: 1877, 1932^a, 1943^a.

Pues me hacéis casamentero: 1877, 1932^a, 1943^a.

Pues que vuela la edad, ande la loza: 1877, 1932^a, 1943^a.

Pues quita al año Primavera el ceño: 1877, 1919, 1932^a, 1943^a, 1943d.

Variante Pues quita primavera al tiempo el ceño: 1903.

Pues reinando en tus ojos gloria y vida: 1877, 1932^a, 1943^a, 1943b.

Pues te nombra Marcial, Félix y Lope: 1877, 1932^a, 1943^a.

Pues ya los años caducos: 1877, 1932^a, 1943^a.

Pues ya tiene la encina en los tizones: 1877, 1932^a, 1943^a.

Punto en boca: 1932^a, 1943^a.

Pura, sedienta y mal alimentada: 1877, 1932^a, 1940, 1943^a, 1944.

Puto es el hombre que de putas fía: 1932^a, 1943^a.

¡Qué alegre que recibes: 1877, 1903, 1932^a, 1943^a.

¡Qué amigos son de barba los Digestos: 1932^a, 1943^a.

¡Qué bien me parecéis, jarcias y entenas: 1877, 1907, 1932^a, 1943^a, 1943b.

¿Qué buscas porfiado pensamiento: 1877, 1932^a, 1943^a.

¿Qué captas, nocturnal, en tus canciones: 1932^a, 1943^a.

*Qué cosa es tan agradable: 1903, 1932^a, 1943^a.

Quédate a Dios, Amor, pues no lo eres: 1877, 1932^a, 1943^a.

¡Qué de robos han visto del invierno: 1877, 1903, 1932^a, 1943^a.

Que el viejo que con destreza: 1877, 1903, 1919, 1932^a, 1943^a, 1943d.

¿Qué imagen de la muerte rigurosa: 1877, 1943^a.

¿Qué importa blasonar del albedrío: 1877, 1932^a, 1943^a, 1943d.

Quejaste, Sarra, de dolor de muelas: 1877, 1905, 1932^a, 1943^a.

Que le preste el ginovés: 1877, 1932^a, 1943^a.

Variante le preste el genovés: 1919.

Que los años por ti vuelen tan leves: 1877, 1907, 1932^a, 1943^a.

¡Qué llegue a tanto ya la maldad mía!: 1877, 1903, 1932^a, 1932b, 1940, 1943^a, 1943d.

*¿Qué me estás enseñando: 1903, 1932^a, 1943^a.

*Que no enderezo te quejas: 1932^a, 1943^a.

*Que no leyeses la parte: 1932^a, 1943^a.

Que no me quieren bien todas, confieso: 1877, 1905, 1932^a, 1943^a.

Que no tenga por molesto: 1877, 1932^a, 1943^a.

¿Qué otra cosa es verdad, sino pobreza: 1877, 1907, 1914, 1932^a, 1935, 1943^a, 1943c, 1943d.

¡Qué perezosos pies, qué entretenidos: 1877, 1932^a, 1943^a.

 Variante Qué perezosos pies, que entretenidos: 1935.

¡Qué preciosos son los dientes: 1877, 1905, 1907, 1919, 1932^a, 1932^a.

Que pretenda dos años ser cornudo: 1932^a, 1943^a.

¿Qué puede ser?: 1932^a, 1943^a.

¿Queréis que suelte a Barrabás o a Cristo? 1877, 1932^a, 1943^a.

*Queréis ver el vino sancto: 1903, 1932^a, 1943^a.

*Que se atravesase un buril: 1903, 1932^a, 1943^a.

*Que tenga el engaño asiento: 1932^a, 1943^a.

Que tenga yo, Señor, atrevimiento: 1932^a, 1943^a, 1943d.

¿Qué te ríes, filósofo cornudo?: 1877, 1917, 1932^a, 1941, 1943^a.

Que tiene ojo de culo es evidente: 1932^a, 1943^a.

¿Qué tienes que contar, reloj molesto: 1877, 1903, 1932^a, 1943^a.

*Que todo tiene fin, si no es mi pena: 1932^a, 1943^a.

Que un corazón lastimado: 1877, 1932^a, 1943^a, 1943d.

*¡Qué verdadero dolor: 1877, 1943d.

Que vos me permitáis sólo pretendo: 1877, 1932^a, 1943^a.

¿Quién alimentará de luz al día?: 1877, 1914, 1943^a.

Variante ¿Quién alimentará de luz del día?: 1932^a.

*Quien ama correspondido: 1932^a, 1943^a.

Quién es el cornudo: 1910.

Quien bien supo una vez, Lisi, miraros: 1877, 1932^a, 1943^a.

¿Quién dijera a Cartago: 1877, 1932^a, 1943^a.

¿Quién es el de las botas que colgado: 1877, 1932^a, 1943^a.

¿Quién es poeta juanetes: 1932^a, 1943^a.

¿Quién es usted? ¿Quién puede ser? : 1932^a, 1943^a.

*Quien le aborrece en el alma: 1877.

¿Quién me compra, caballeros: 1877, 1932^a, 1943^a.

Quien no cayó en la tramoya: 1932^a, 1943^a.

Quien no teme alcanzar lo que desea: 1877, 1932^a, 1943^a.

Quien nueva sciencia y arte: 1877, 1932^a, 1943^a.

*¿Quién os ha puesto, España, en tal estado?: 1877.

*Quien quisiere nueva arte: 1877.

Quien quisiere ser culto en sólo un día: 1877, 1905, 1910.

*Quien quisiere ser Góngora en un día: 1932^a.

Quien se ausentó con amor: 1932^a, 1943^a.

*¿Quién te persuadió a quitar: 1932^a, 1943^a.

Quiero dar un vecino a la Sibila: 1877, 1907, 1932^a, 1943^a.

Quiero gozar, Gutiérrez; que no quiero: 1932^a, 1943^a.

Quitándose está Medoro: 1877, 1907, 1932^a, 1943^a.

Quitar codicia, no añadir dinero: 1877, 1907, 1914, 1928, 1932^a, 1943^a, 1943d.

Quitemos al Romano este cuidado: 1877, 1932^a, 1943^a.

Raer tiernas orejas con verdades: 1877, 1907, 1932^a, 1943^a.

Rayo ardiente del mar helado y frio: 1877, 1907, 1932^a, 1943^a.

 Variante Rayo ardiente del mar, helado y frio: 1943c.

Religiosa piedad ofrezca llanto: 1877, 1903, 1932^a, 1943^a.

Resístete a la rueda, que procura: 1877, 1932^a, 1943^a.

Retirado en la paz de estos desiertos: 1877, 1907, 1932^a, 1943^a, 1943d.

*Retrata, diestro pintor: 1903, 1932^a, 1943^a.

Rey que desencarcelas los gznates: 1932^a, 1943^a.

Ribera, hoy paraíso; Afán hoy gloria: 1877, 1932^a, 1943^a.

Riéndose está el ratón: 1877, 1905, 1919, 1932^a, 1943^a, 1943b.

Rizas en ondas ricas del rey Midas: 1877, 1932^a, 1943^a, 1945.

Roma, hablando con perdón: 1877, 1928, 1932^a, 1943^a.

Rosal, menos presunción: 1877, 1917, 1932^a, 1943^a, 1943d.

Rostro de blanca nieve, fondo en grajo: 1877, 1929, 1932^a, 1943^a.

*Rustico Antistio murió: 1932^a, 1943^a.

Sabed vecinas: 1877, 1905, 1919, 1932^a, 1943^a.

Sabe, ¡oh rey tres cristiano!, la festiva: 1877, 1903, 1932^a, 1943^a.

Salamandra frondosa y bien poblada: 1877, 1907, 1932^a, 1943^a.

Salió trocada en menudos: 1877, 1932^a, 1943^a.

Saliste, Doris bella y florecieron: 1932^a, 1943^a.

Salvó aventuradas flotas: 1932^a, 1943^a.

*Sángrese de la vena de Cupido: 1932^a, 1943^a.

Santo silencio profeso: 1877, 1919, 1932^a, 1943^a.

Saturno alado, ruido: 1877, 1928, 1932^a, 1943^a.

Sea que, descansando, la corriente: 1877, 1903, 1932^a, 1943^a.

Se casto ao bom Joseph nomea a fama: 1932^a, 1943^a.

Secreto tiene en un valle: 1932^a, 1943^a.

Selvas y bosques de amor: 1877, 1905, 1907, 1919, 1928, 1932^a, 1941, 1943^a.

Séneca, el responder hoy de repente: 1877, 1907, 1917, 1932^a, 1943^a.

*Señora, bobo soy, más no en amaros: 1877.

Señor don Juan, pues con la fiebre apenas: 1877, 1907, 1919, 1932^a, 1943^a, 1943d.

Señor don Leandro: 1877, 1905, 1932^a, 1943.

Señor, si es el reinar ser escupido: 1877, 1932^a, 1943^a.

Sepan cuantos, sepan cuantas: 1877, 1932^a, 1943^a.

*Seráficas señoras y Bernardas: 1877.

Si a compasión os provoca: 1932^a, 1943^a.

Si a Dios me debo todo, porque he sido: 1877, 1932^a, 1943^a, 1943d.

Si alguna vez en lazos de oro bellos: 1932^a, 1943^a.

Si a los que me merecen me entregara: 1877, 1929, 1932^a, 1943^a.

Si alumbro yo porque a matar aprenda: 1877, 1932^a, 1943^a, 1943d.

Si a una parte miraran solamente: 1877, 1919, 1932^a, 1940, 1943^a.

*Si bien me acuerdo una tos: 1932^a, 1943^a.

Si caíste, don Blas, los serafines: 1877, 1905, 1931, 1932^a, 1943^a.

Si con los mismos ojos que leyeres: 1877, 1903, 1914, 1932^a, 1943^a.

Si cuna y no sepulcro pareciere: 1877, 1914, 1932^a, 1943^a.

Si dádivas quebrantan peñas duras: 1877, 1932^a, 1943^a.

Si de cosas diversas la memoria: 1877, 1932^a, 1943^a.

Si de un delito propio es precio en Lido: 1877, 1907, 1932^a, 1943^a.

Si de Vos pasa el cáliz de amargura: 1877, 1932^a, 1943^a.

Si dios eres, Amor, ¿cuál es tu cielo?: 1877, 1932^a, 1940, 1943^a.

Si el abismo, en diluvios desatado: 1877, 1932^a, 1940, 1943^a, 1943c, 1943f, 1943g.

Si el cuerpo reluciente que en Oeta: 1877, 1932^a, 1940, 1943^a.

Si el mundo amaneciera cuerdo un día: 1877, 1932^a, 1941, 1943^a, 1944^a.

Si el sol, por tu recato diligente: 1877, 1907, 1932^a, 1943^a.

Si el tiempo que gasté contigo lloro: 1932^a, 1943^a, 1944^a.

Siempre, Melchor, fue bienaventurada: 1877, 1914, 1932^a, 1943^a.

*Si en amaneciendo Dios: 1877.

Si en el loco jamás hubo esperanza: 1877, 1932^a, 1943^a, 1943g.

Si en Francia, tan preciada de sus pares: 1877, 1932^a, 1943^a.

Si en no salir jamás de un agujero: 1877, 1932^a, 1943^a.

Si enriquecer pretendes con la usura: 1877, 1907, 1932^a, 1943^a.

Si en suspiros por el aire: 1877, 1932^a, 1940, 1943^a, 1943d.

*Si en vidrio bebes, por ver: 1932^a, 1943^a.

Si eres campana, ¿dónde está el badajo? 1877, 1905, 1917, 1932^a, 1932b, 1943^a, 1943d.

*Siete años de pastor Jacob servía: 1877.

Si fueras tú mi Eurídice, oh señora: 1877, 1919, 1932^a, 1943^a.

Si fuere que después al postrer día: 1877, 1932^a, 1943^a, 1943g.

Si gobernar provincias y legiones: 1877, 1907, 1932^a, 1943^a, 1943d.

*Si grande copia de oro recogida: 1903, 1932^a, 1943^a.

Si hermoso el lazo fue, si dulce el cebo: 1877, 1932^a, 1943^a.

Si hija de mi amor mi muerte fuese: 1877, 1932^a, 1943^a, 1943b, 1943d.

Si la ballena vomitó a Jonás: 1932^a, 1943^a.

Si la prosa que gasté: 1932^a, 1943^a, 1943d.

Si las mentiras de fortuna, Licas: 1877, 1907, 1932^a, 1943^a.

Si lo que ofrece el pobre al poderoso: 1877, 1907, 1932^a, 1943^a, 1943d.

Si los trofeos al túmulo debidos: 1943^a, 1943b.

Variante Flandes, España, Francia, Inglaterra / del gran don Bernardino monumento / que un Argos fue, un Marte en paz y guerra: 1932^a.

*Silvia,  por qué os da gusto que padezca?: 1877.

Si me hubieran los miedos sucedido: 1877, 1907, 1932^a, 1943^a.

Si me llamaron la Chica: 1877, 1905, 1932^a, 1943^a.

Si mereciendo sillas Juan y Diego: 1877, 1932^a, 1943^a.

Si mis párpados, Lisi, labios fueran: 1877, 1932^a, 1943^a.

Si no, dir lo: 1932^a, 1943^a.

Si no duerme su cara con Filena: 1877, 1905, 1919, 1932^a, 1941, 1943^a, 1943d.

Si no temo perder lo que poseo: 1877, 1907, 1932^a, 1943^a.

Sin ser juez de la pelota: 1877, 1919, 1932^a, 1943^a.

Si nunca descort s pregunt  vano: 1877, 1932^a, 1943^a.

Sin veneno sarrano, en pobre lana: 1877, 1907, 1932^a, 1943^a, 1943d.

Si os viera, como yo os vi: 1877, 1932^a, 1943^a, 1943d.

*Si pides, dices que no: 1932^a, 1943^a.

Si pretenden gozarte sin bolsón: 1932^a, 1943^a.

Si queréis alma, Leonor: 1877, 1903, 1905, 1917, 1932^a, 1943^a.

Si quien ha de pintaros ha de veros: 1877, 1932^a, 1943^a, 1943d.

Si son nuestros cosarios nuestros puertos: 1877, 1907, 1932^a, 1943^a.

*Si soy pobre en mí vivir: 1877, 1932^a, 1940, 1943^a.

Si tu país y patria son los cielos: 1877, 1932^a, 1943^a.

*Si tú pretendes contar: 1903, 1932^a, 1943^a.

Si un Eneillas viera, si un pimpollo: 1877, 1905, 1932^a, 1943^a.

Si Venus hizo de oro a Fryne bella: 1907, 1932^a, 1943^a.

Variante Si Venus hizo de oro a Phryme bella: 1877.

Si vieras que con yeso blanqueaban: 1877, 1905, 1932^a, 1943^a, 1943d.

Si vistes a las piedras quebrantarse: 1877, 1932^a, 1943^a.

Si vivas estas carnes y estas pieles: 1877, 1905, 1919, 1932^a, 1943^a.

*Si yo te pido prestado: 1932^a, 1943^a.

*Soberbia está Galatea: 1932^a, 1943^a.

*Sobre estos mirtos tiernos: 1903.

¿Socio otra vez? ¡Oh tú, que desbudelas: 1932^a, 1943^a.

Sola, amigo Coridón: 1932^a, 1943^a.

Sola esta fiesta en mi vida: 1877, 1932^a, 1943^a.

Solamente un dar me agrada: 1877, 1905, 1910, 1917, 1919, 1932^a, 1943^a.

Solar y ejecutoria de tu agüelo: 1907, 1932^a, 1943^a.

Variante Solar y ejecutoria de tu abuelo: 1877.

Sólo en ti, Lesbia, vemos ha perdido: 1877, 1903, 1905, 1932^a, 1943^a.

Solo en ti se mintió justo el pecado: 1877, 1905, 1929, 1932^a, 1943^a.

Solo sin vos, y mi dolor presente: 1877, 1932^a, 1943^a, 1943d.

Sol os llamó mi lengua pecadora: 1877, 1905, 1932^a, 1941, 1943^a, 1943d.

*Solo tienes posesiones: 1932^a, 1943^a.

*Soltóse el diablo, y sin saber por dónde: 1877.

*Son de bellezas comunes: 1932^a, 1943^a.

Son las torres de Joray: 1877, 1932^a, 1943^a, 1943b.

Son los vizcondes unos condes bizcos: 1877, 1932^a, 1943^a.

Soñé que el brazo de rigor armado: 1877, 1932^a, 1943^a, 1943d.

Su colerilla tiene cualquier mosca: 1877, 1932^a, 1943^a.

*Suelen traer los caballos: 1903, 1932^a, 1943^a.

Sulquivagante, pretensor de Estolo: 1932^a, 1943^a.

Su mano coronó su cuello ardiente: 1877, 1903, 1932^a, 1943^a, 1943c.

Tal vez se ve la nave negra y corva: 1877, 1932^a, 1943^a.

También tiene el amor su astrología: 1877, 1932^a, 1943^a.

¿Tan grande precio pones a la escama?: 1877, 1907, 1919, 1932^a, 1943^a.

*Tan grande tu miembro sueles: 1932^a, 1943^a.

Tantos años, y tantos todo el día: 1932^a, 1943^a.

Tan vivo está el retrato y la belleza: 1877.

Tardóse en parirme: 1877, 1905, 1932^a, 1943^a.

¿Temes, ¡oh Lisi!, a Jupiter Tonante: 1877, 1932^a, 1940, 1943^a.

Tened a Cristo son palabras vivas: 1877, 1932^a, 1943^a, 1944.

*Teniendo tan celestial: 1932^a, 1943^a.

Tentación, no limosna, ha parecido: 1932^a, 1943^a.

Ten vergüenza; purpúrate, don Luis: 1932^a, 1943^a.

Tiempo, que todo lo mudas: 1877, 1928, 1932^a, 1943^a.

*Tiene los dientes de nieve: 1932^a, 1943^a.

*Tiene más de lo que gasta: 1932^a, 1943^a.

Tirano de Adria el Euro, acompañada: 1877, 1907, 1932^a, 1943^a.

*Tocada y oída agradas: 1932^a, 1943^a.

Tocóse a cuatro de enero: 1877, 1903, 1932^a, 1943^a.

Toda bolsa que me ve: 1877, 1932, 1943^a, 1943d.

*Toda España está en un tris: 1932^a, 1943^a, 1943e.

Toda esta vida es hurtar: 1877, 1919, 1932^a, 1932b, 1943^a, 1943d.

*Todo lo empieza a hacer: 1932^a, 1943^a.

Todo lo puede despreciar cualquiera: 1877, 1907, 1932^a, 1943^a, 1943d.

Todo mi discurso atajo: 1877, 1905, 1932^a, 1943^a.

Todo se lo muque el tiempo: 1877, 1905, 1907, 1919, 1932^a, 1943^a.

Todo se sabe, Lampuga: 1877, 1905, 1907, 1919, 1932^a, 1941, 1943^a.

Todo tras sí lo lleva el año breve: 1877, 1907, 1932, 1935, 1943^a, 1943b, 1943d.

Tomando estaba sudores: 1877, 1905, 1932^a, 1941, 1943^a.

Torcido, desigual, blando y sonoro: 1877, 1932^a, 1943^a, 1943c, 1943d.

*Tornad a escuchar mis voces: 1877.

Variante Tornad a escuchar: 1943b.

Trabajos dulces, dulces penas mías: 1877, 1932^a, 1943^a, 1943d.

*Trabajo tiene el príncipe en su estado: 1877.

Tras arder siempre, nunca consumirme: 1877, 1932^a, 1943^a.

Tras vos, un alquimista va corriendo: 1877, 1932^a, 1943^a.

Tras vos un boquirrubio va corriendo: 1877, 1932^a.

Trataron de casar a Dorotea: 1877, 1905, 1929, 1932^a, 1941, 1943^a, 1943d.

Tres mulas de tres doctores: 1877, 1905, 1932^a, 1943^a.

*Triste estás, eres galán: 1932^a, 1943^a.

*Triunfad, hijo de maya cauteloso: 1932^a, 1943^a.

Tu alta virtud, contra los tiempos fuerte: 1877, 1907, 1914, 1932^a, 1943^a.

Tú, blasón de los bosques: 1877, 1932^a, 1943^a.

Tudescos moscos de los sorbos finos: 1877, 1905, 1932^a, 1941, 1943^a.

¿Tú, dios, tirano y ciego Amor? Primero: 1877, 1932^a, 1943^a,.

Tú, en cuyas venas caben cinco grandes: 1877, 1907, 1914, 1932^a, 1943^a.

*Tú, por la culpa ajena: 1877.

Tú, princesa bellísima del día: 1877, 1932^a, 1943^a.

*Tú, que del triunvirato de penates: 1932^a, 1943^a.

Tú que la paz del mar, ¡oh navegante!: 1877, 1932^a, 1943^a.

*Tu rostro hace que adorne tus despojos: 1877.

Tus decretos, Señor, altos y eternos: 1877, 1932^a, 1943^a.

Tus dos ojos, Mari Pérez: 1877, 1907, 1919, 1929, 1932^a, 1941, 1943^a.

Tú, si en cuerpo pequeño: 1877, 1932^a, 1943^a.

Tus niñas, Marica: 1877, 1903, 1932^a, 1943^a.

Tú, sola, Cloris mía: 1877, 1932^a, 1943^a.

*Tú sólo en tus errores acertado: 1877, 1932^a, 1943^a, 1943d.

Variante Tú solo en los errores acertado: 1907.

Tu vida fue envidiada de los ruines: 1877, 1903, 1914, 1932^a, 1943^a.

Variante Tu vida fue envidiada de los ruines: 1943c.

*Tuvo enojado el alto mar de España: 1877, 1907, 1932^a, 1943^a.

Tuya es, Demetrio, voz tan animosa: 1877, 1907, 1932^a, 1943^a, 1943d.

Tú ya, ¡oh, ministro! afirma tu cuidado: 1877, 1907, 1919, 1928, 1932^a, 1943^a, 1943c, 1943d.

*Una bella niña: 1932^a, 1943^a.

*Una flota que fue a Indias: 1932^a, 1943^a.

Una incrédula de años: 1877, 1919, 1932^a, 1941, 1943^a.

Una niña de lo caro: 1877, 1903, 1905, 1932^a, 1943^a.

Una picaza de estrado: 1877, 1905, 1907, 1932^a, 1943^a.

*Un Cupidillo en oro retratado: 1932^a, 1943^a.

Versión Un Cupidillo en cera retratado: 1903.

Un famoso escultor, Lisis esquivia: 1877, 1932^a, 1943^a.

Un godo, que una cueva en la montaña: 1877, 1907, 1919, 1932^a, 1943^a, 1943c, 1943d.

Un licenciado fregón: 1877, 1905, 1919, 1932^a, 1943^a.

Un moño, que aunque traslado: 1877, 1932^a, 1943^a.

Variante Un moño, que aunque es traslado: 1905.

Un nuevo corazón, un hombre nuevo: 1877, 1932^a, 1943^a, 1943d.

Unos contadores cuentan...: 1877, 1903, 1932^a, 1943^a.

Un tenedor con medias y zapatos: 1932^a, 1943^a.

*Un valentón de espátula y greguesco: 1877, 1928.

Ved en qué vendré a parar: 1932^a, 1943^a.

Ven, Himeneo, ven; honra este día: 1932^a, 1943^a.

*Venid, viejas, a San Pedro: 1877.

Ven ya, miedo de fuertes y de sabios: 1877, 1907, 1932^a, 1943^a, 1943d, 1943e.

Variante irá l' alma indignada con gemido: 1932^a, 1943^a.

*Verdad es, mas no es afrenta: 1903, 1932^a, 1943^a.

Verdugo fue el temor, en cuyas manos: 1877, 1903, 1932^a, 1943^a, 1943c.

Verendo padre, a lástima movido: 1932^a, 1943^a.

Ver relucir en llamas encendido: 1877, 1903, 1932^a, 1940, 1943^a.

Ves, con el oro, áspero y pesado: 1877, 1907, 1932^a, 1943^a.

¿Ves con el polvo de la lid sangrienta: 1877, 1931, 1932^a, 1943^a.

¿Ves esa choza pobre, que en la orilla: 1877, 1907, 1932^a, 1943^a.

¿Ves, Floro , que prestando la Arismética: 1877, 1932^a, 1943^a, 1943d, 1943f.

¿Ves gemir tus afrentas al vencido: 1877, 1932^a, 1943^a, 1943g.

¿Ves la greña que viste por muceta: 1877, 1905, 1907, 1932^a, 1943^a.

¿Ves las cenizas que en tan breve asiento: 1932^a, 1943^a.

¿Ves que se precia Dios de Juez severo: 1932^a, 1943^a.

Variante Ves que se desprecia Dios de Juez severo: 1877.

Vida fiambre, cuerpo de anascote: 1877, 1905, 1929, 1932^a, 1943^a.

Vi, debe de haber tres días: 1877, 1905, 1907, 1929, 1932^a, 1941, 1943^a.

Viejecita, arredro llevas: 1905, 1932^a, 1943^a.

Variante Viejecita, a redro llevas: 1877.

Viejo verde, viejo verde: 1877, 1905, 1928, 1932^a, 1941, 1943^a.

Viendo al martirologio de la vida: 1877, 1905, 1932^a, 1943^a.

*Viendo Amor que, perezoso: 1903, 1932^a, 1943^a.

Viendo el mísero Judas que, vendido: 1877, 1932^a, 1943^a.

Viéndose Job afligido: 1877, 1932^a, 1943^a.

*Viendo que ya mi cabeza: 1903, 1932^a, 1943^a.

Viéndote sobre el cerco de la luna: 1877, 1932^a, 1943^a.

Viénense a diferenciar: 1929, 1932^a, 1943^a.

*Villodres con Guirindaina: 1877.

Vinagre y hiel para sus labios pide: 1877, 1932^a, 1943^a, 1943d, 1944.

Vino el francés con botas de camino: 1877, 1905, 1932^a, 1943^a.

Vi una alameda excelente: 1903, 1932^a, 1943^a.

*Vivamos, Lesbia, y amemos: 1932^a, 1943^a.

¡Vive cribas!, que he de echar: 1877, 1905, 1932^a, 1943^a.

Vivir es caminar breve jornada: 1877, 1907, 1914, 1932^a, 1935, 1943^a, 1943c, 1943d.

Volver quiero a vivir a trochimoche: 1932^a, 1943^a.

*Vos que coplas componéis: 1877.

Voyme por altos montes paso a paso: 1877, 1932^a, 1940, 1943^a.

Vuela, pensamiento, y diles: 1877, 1905, 1917, 1919, 1932^a, 1943^a, 1943b, 1943d.

*Vuelto en sí de un desmayo muy profundo: 1877.

Vuestros coplones, cordobés sonado: 1877, 1905, 1932^a, 1943^a.

Vulcano las forjó, tocólas Midas: 1877, 1907, 1914, 1917, 1932^a, 1943^a, 1943c.

*Yace aquí sepultada una Duquesa: 1877, 1932^a, 1943^a.

Yace aquí sin obelisco: 1932^a, 1943^a.

Yace debajo de esta piedra fría: 1877, 1903, 1932^a, 1943^a.

Yace en aqueste llano: 1932^a, 1943^a.

Yace en esta tierra fría: 1877, 1903, 1928, 1932^a, 1943^a.

Yace Faetón en esta tierra fría: 1932^a, 1943^a.

Yacen de un home en esta piedra dura: 1877, 1903, 1932^a, 1943^a.

Yacen en esta rica sepultura: 1877, 1905, 1919, 1932^a, 1943^a, 1943d.

Yace pintado amante: 1877, 1914, 1928, 1932^a, 1943^a.

Ya está guardado en la trena: 1877, 1903, 1905, 1917, 1919, 1932^a, 1941, 1943^a.

Ya formidable y espantoso suena: 1877, 1907, 1914, 1929, 1932^a, 1943^a, 1943c, 1943d.

Ya llena de sí solo la litera: 1877, 1907, 1932^a, 1943^a, 1943d.

Ya la insana Canícula, ladrando: 1877, 1932^a, 1943^a.

Ya la oscura y negra noche: 1932^a, 1943^a.

Variante la oscura y negra noche: 1877.

Ya, Laura, que descansa tu ventana: 1877, 1919, 1932^a, 1943^a, 1943d.

Ya los picaros saben en Castilla: 1877, 1932^a, 1943^a.

*Ya me he resuelto en amar 1903, 1932^a, 1943^a.

Ya que las cristianas nuevas: 1877, 1903, 1905.

Ya que al Hospital de Amor: 1932^a, 1943^a.

Ya que descansan las uñas: 1877, 1903, 1932^a, 1943^a.

Ya que coplas componéis: 1932^a, 1943^a.

*Ya que hasta en las desgracias invidiado: 1932^a, 1940, 1943^a.

Ya que huyes de mí, Lisida hermosa: 1877, 1932^a, 1943^a.

*Ya que las cristianas nuevas: 1932^a, 1943^a.

 Variante Ya que a las cristianas nuevas: 1903.

Ya que no puedo l'alma , los dos ojos: 1877, 1932^a, 1943^a.

Ya que pasó mi verde primavera: 1877, 1932^a, 1943^a, 1945.

Ya salió, Lamia, del jardín tu rostro: 1877, 1932^a, 1943^a.

*Ya sanó del incordio y las heridas: 1877.

Ya se salen de Alcalá: 1932^a, 1943^a.

Ya sueltan, Juanilla, presos: 1877, 1932^a, 1943^a.

Ya te miro caer precipitado: 1877, 1907, 1932^a, 1943^a, 1943c, 1943d.

Ya tituló el Verano ronca seña: 1877, 1932^a, 1943^a, 1943d.

Ya viste que acusaban los sembrados: 1877, 1932^a, 1943^a.

*Yerro es hacer ofensa al poderoso: 1877.

*Y el famoso español, que no hablaba: 1877.

Yo, con mis once de oveja: 1877, 1905, 1907, 1932^a, 1943^a.

Yo, cuello azul pecador: 1877, 1903, 1905, 1932^a, 1943^a.

Yo, el menor padre de todos: 1877, 1905, 1907, 1910, 1929, 1932^a, 1943^a.

Yo, el otro juego de cañas: 1877, 1903, 1932^a, 1943^a.

Yo, el único caballero: 1877, 1905, 1907, 1932^a, 1943^a.

*Yo he hecho lo que he podido: 1877, 1932^a, 1943^a.

Yo me soy el Rey Palomo: 1932^a, 1943^a.

Yo me voy a nadar con un morcón: 1877, 1905, 1929, 1932^a, 1943^a.

Yo, que en este lugar haciendo Hurtados: 1877, 1932^a, 1941, 1943^a.

Yo, que nunca sé callar: 1877, 1919, 1929, 1932^a, 1943^a.

*Yo sospecho, mancebo, que ese toro: 1903, 1932^a, 1943^a.

Yo soy aquel delincuente: 1932^a, 1943^a.

Yo te untaré mis versos con tocino: 1932^a, 1943^a.

Yo vi la grande y alta jerarquía: 1877, 1907, 1932^a, 1943^a.

Yo vi la segunda parte: 1877, 1903, 1932^a, 1943^a.

Yo vi todas las galas del verano: 1877, 1919, 1932^a, 1943^a, 1943b.

Zampuzado en un banasto: 1877, 1905, 1907, 1919, 1929, 1932^a, 1932b, 1940, 1941, 1943^a.

2.4. Apéndice de los Sueños: ediciones de 1900-1945

Quevedo, Francisco de. *Obras de Don Francisco de Quevedo y Villegas: colección completa I*. Madrid: Imp. y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1852.

- Los *Sueños* de Don Francisco de Quevedo. Dedicatoria.
- *El sueño de las calaveras*.
- *El alguacil alguacilado*.
- *Las zahúrdas de Plutón*.
- *El mundo por de dentro*.
- *Visita de los chistes*.
- *Casa de locos de amor*.
- *El entremetido y la dueña y el soplón*.
- *La hora de todos, y la fortuna con seso*.

_____. *Obras festivas. Los Sueños. Libro de todas las cosas y otras muchas más*. Barcelona: Administración, 1901.

- *El sueño de las calaveras ó del juicio final*.
- *El alguacil alguacilado ó endemoniado*.
- *Las zahúrdas de Plutón o el Sueño del infierno*.
- *El mundo por de dentro*.

- *Sueño de la muerte o visita de los chistes.*

_____. *Los Sueños*. Madrid: Hernando y compañía, 1902.

- Dedicatoria
- *El sueño de las calaveras.*
- *El alguacil alguacilado.*
- *Las zahúrdas de Plutón.*
- *El mundo por de dentro.*
- *Visita de los chistes.*
- *Casa de locos de amor.*

_____. *Obras satíricas y festivas*. Madrid: Librería de Perlado, Páez y Cia, Sucesores de Hernando, 1904.

- *El sueño de las calaveras.*
- *El alguacil alguacilado.*
- *Las zahúrdas de Plutón.*
- *El mundo por de dentro.*
- *Visita de los chistes.*
- *Casa de locos de amor.*

_____. *Obras satíricas y festivas*. Madrid: Sucesores de Hernando, 1915.

- Dedicatoria
- A los que han leído, y leyeren.
- Advertencia de las causas de esta impresión.
- *El sueño de las calaveras.*
- *El alguacil alguacilado.*
- *Las zahúrdas de Plutón.*
- *El mundo por de dentro.*
- *Visita de los chistes.*
- *Casa de locos de amor.*

_____. *Los Sueños*. Madrid: La Lectura, 1916-1917.

Volumen II:

- *El sueño de las calaveras.*
- *El alguacil alguacilado.*
- *Las zahúrdas de Plutón.*
- *Visita de los chistes.*

Volumen III:

- *El mundo por de dentro.*
- *La hora de todos y la fortuna con seso.*

_____. *Los Sueños*. Madrid: [s.n], 1916.

- *El sueño de las calaveras.*
- *El alguacil alguacilado.*
- *Las zahúrdas de Plutón.*
- *El mundo por de dentro.*

_____. *El sueño de las calaveras; El alguacil alguacilado*. Madrid: La Novela para Todos, 1916.

- *El sueño de las calaveras.*
- *El alguacil alguacilado.*
- *Capitulaciones matrimoniales.*

_____. *Los Sueños*. Barcelona: Ramón Sopena, [s.a. pero: 1916?]

- *El sueño de las calaveras.*
- *El alguacil alguacilado.*
- *Las zahúrdas de Plutón*
- *El mundo por de dentro.*
- *Visita de los chistes.*

_____. *Los Sueños*. Madrid: [S.I], 1922.

Volumen I:

- Dedicatoria.
- *El sueño de las calaveras.*
- *El alguacil alguacilado.*
- *Las zahúrdas de Plutón.*

Volumen II:

- *El mundo por de dentro.*
- *Visita de los chistes.*

Volumen III:

- *La hora de todos y la fortuna con seso.*

_____.*Los Sueños*. Madrid: Compañía Ibero-Americana de Publicaciones,[s.a. pero:1927?]

Volumen I:

- *El sueño de las calaveras.*
- *El alguacil alguacilado.*
- *Las zahúrdas de Plutón*
- *El mundo por de dentro.*
- *Visita de los chistes.*

Volumen II:

- *La hora de todos y la fortuna con seso.*

_____.*Los Sueños*. Madrid: Espasa Calpe, 1931.

Volumen I:

- *El mundo por de dentro.*
- *La hora de todos y la Fortuna con seso.*

Volumen II:

- Dedicatoria: A ninguna persona de todas cuantas Dios crió en el mundo.
- A los que han leído y leyeren.
- Advertencia de las causas de esta impresión. Don Alonso Messía de Leyva.
- *El sueño de las calaveras.*

- *El alguacil alguacilado.*

- *Las zahúrdas de Plutón.*

- *Visita de los chistes.*

_____. *Obras completas de Don Francisco de Quevedo.* Madrid: Aguilar, 1932.

- *El sueño del juicio final.*

- *El alguacil endemoniado.*

- *El sueño del infierno.*

- *El mundo por de dentro.*

- *El sueño de la muerte.*

_____. *Los Sueños. Premáticas y aranceles. Poesías satíricas. Poesías serias. Prosa seria.* Barcelona: La Educación, 1932.

- *El sueño de las calaveras.*

- *El alguacil alguacilado.*

- *Las zahúrdas de Plutón.*

- *El mundo por de dentro.*

- *Visita de los chistes.*

_____. *El Buscón y Los Sueños.* Barcelona: Madrid: Iberia, 1932.

- Dedicatoria.

- A los que han leído o leyeren.

- *El sueño de las calaveras.*

- *El alguacil alguacilado.*

- *Las zahúrdas de Plutón.*

- *El mundo por de dentro.*

- *Visita de los chistes.*

_____. *Obras satíricas y festivas.* Madrid: Librería Perlado, 1939.

- Dedicatoria

- A los que han leído, y leyeren.

- Advertencia de las causas de esta impresión.
- *El sueño de las calaveras.*
- *El alguacil alguacilado.*
- *Las zahúrdas de Plutón.*
- *Visita de los chistes.*

_____. *Los Sueños*. Madrid: Espasa Calpe, 1940-1942

Volumen I:

- *El sueño de las calaveras.*
- *El alguacil alguacilado.*
- *Las zahúrdas de Plutón.*

Volumen II:

- *El mundo por de dentro.*
- *Visita de los chistes.*

Volumen III:

- *La hora de todos.*
- *La fortuna con seso.*

_____. *Los Sueños*. Madrid: Espasa Calpe, 1943.

Volumen II:

- *El mundo por dentro.*
- *La hora de todos y la fortuna con seso.*

_____. Madrid: Dédalo, 1943.

- *El mundo por de dentro.*
- *Visita de los chistes.*

_____. *Los Sueños*. Zaragoza: Ebro, 1943.

- *Las zahúrdas de Plutón.*
- *El mundo por de dentro.*
- *Visita de los chistes.*

_____. *Los Sueños*. Madrid: Mediterráneo, 1945.

- *Dedicatoria*
- *A los que han leído y leyeren.*
- *Advertencia de las causas desta impresión.*
- *El sueño de las calaveras.*
- *El alguacil endemoniado.*
- *Al pío lector.*
- *Las zahúrdas de Plutón.*
- *Prólogo.*
- *El mundo por de dentro.*
- *Al lector.*
- *Visita de los chistes.*
- *A quien leyere.*
- *Casa de locos de amor.*

_____. *El sueño de la calavera*. Madrid: Revista literaria, [s.a. pero: 1945?]

- *El sueño de la calavera.*
- *El alguacil alguacilado.*
- *Las zahúrdas de Plutón.*

_____. *Historia de la vida del Buscón*. Barcelona: Joaquín Gil: Agustín Núñez, 1945.

- *El sueño de las calaveras.*
- *El alguacil alguacilado.*
- *Las zahúrdas de Plutón.*
- *El mundo por de dentro.*
- *Visita de los chistes.*
- *La hora de todos y la fortuna con seso.*

_____. *Vida del Buscón; Sueños y discursos*. Madrid: Aguilar, 1945.

- *El sueño del juicio final.*

- *El alguacil endemoniado.*
- *El sueño del infierno.*
- *El mundo por de dentro.*
- *El sueño de la muerte.*

3. Recepción crítica de la figura y obra de Francisco de Quevedo

Tenía muchas almas, una perrera de almas.
(Gómez de la Serna 1962, 13)

Con el paso del tiempo buena parte de la crítica ha alimentado la imagen de un Francisco de Quevedo de poliédrica personalidad y plagado de dobleces —hay que ver en él a «varios autores o, como mínimo a dos» (Ettinghausen 27) decía Henry Ettinghausen¹⁹—. Esa esquizofrenia textual y personal que ha traído de cabeza a eruditos y artistas de todas las épocas ha generado un aluvión de alusiones, críticas y estudios a lo largo del tiempo. Desde sus coetáneos —véase el caso de Lope de Vega que alaba su quehacer literario en el *Laurel de Apolo* o en *Tomé de Burguillos*—, pasando por Torres de Villarroel —que rinde culto al madrileño en su composición *Visiones y Visitas*—, Clara Campoamor —que pone de relieve, en su obra *Vida y obra de Quevedo*, el retrato del poeta— o Emilia Pardo Bazán pocos han sido los escritores que no han dedicado unas líneas a tratar, con mayor o menor acierto, las semblanzas del insigne autor del Siglo de Oro español. Este interés que suscita el señor de la Torre de Juan Abad no ha decrecido con el tiempo y son muchos los intelectuales de la centuria precedente que han incorporado a Quevedo a su imaginario literario y crítico.

Uno de los investigadores que más páginas ha dedicado a la impronta de Francisco de Quevedo en el siglo XX ha sido el profesor de la Universidad de Valladolid José Luis Calvo Carilla²⁰. En sus investigaciones, que se centran sobre todo en la influencia quevedesca en la «joven literatura», el estudioso recalca el interés que el Quevedo humano generó «en el ambiente existencialista de antes y después de la guerra civil» (Calvo 1992, 17).

¹⁹ Antonio García Berrio en «Quevedo. De sus almas a su alma» (1968) denuncia esta visión de la duplicidad del espíritu quevedesco: «Las consecuencias más conspicuas de todo ello han sido que [...] incapaces para la interpretación de cualquier conducta superior los críticos hayan naufragado en la complejidad anímica de Quevedo; y, aturcidos por los desorganizados datos de su vivir, se hayan quedado [...] en afirmar lo más epidérmico, lo fenoménico de Quevedo: su multiplicidad de facetas, de conductas, de almas» (García 1968a, 86).

²⁰ José Luis Calvo Carilla no es el primer estudioso que se aproxima al tema del ascendente quevedesco en el siglo XX pero sí es el especialista que lleva a cabo tal tarea de una forma más certera. Uno de los eruditos que se mueve en este campo, con anterioridad, es Stephan M. Hart. Sin embargo, en su artículo «Quevedo, Góngora y su vigencia en la poesía contemporánea» (1990) el crítico se limita a esbozar el ascendente de Francisco de Quevedo en la producción hispanoamericana. Si bien es cierto que el influjo quevedesco se deja sentir en el continente amigo con gran intensidad (véase la bibliografía existente) no es el objeto del presente estudio delimitar la importancia de Quevedo en esos escritores (a excepción, claro está, de Rubén Darío y Pablo Neruda, líricos que revolucionan el panorama literario español).

Sin embargo, su campo de estudio, tal y como se ha mencionado anteriormente, se circunscribe a los años previos al estallido de la contienda fratricida, a pesar de que, como señala Mercedes Blanco en su libro *Introducción al comentario de la poesía amorosa de Quevedo* (1998), fue probablemente gracias a la aportación de Dámaso Alonso (1950) cuando el poeta se moderniza y se convierte en materia poetizable de los lectores de postguerra.

A pesar de ello, las publicaciones del incansable y meticuloso Calvo Carilla han servido de acicate para otros estudiosos como Lía Schwartz e Ignacio Arellano que en el estudio preliminar de *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas* (1998) demuestran la evolución que para la crítica experimenta don Francisco, Francisco Díaz de Castro que en su artículo «Los poetas del 27 y Quevedo» (2007) repasa, de forma somera, la impronta del poeta barroco en algunos nombres, Francisco Javier Díez de Revenga — que aludiendo, en contadas ocasiones, a ciertos preceptos de Calvo Carilla sitúa a Quevedo entre las adquisiciones de la nueva estética literaria que abanderaba la conocida como generación del 25, del 27 o generación Guillén-Lorca²¹— o Alfonso Rey que en su artículo, «La construcción crítica de un Quevedo reaccionario» (2010), refleja la mutabilidad de los clásicos en función de las creencias y valores de cada época.

Sin embargo, si bien es cierto que la mentada generación recupera la tradición áurea (recuérdense las palabras de Dámaso Alonso al respecto) no se debe caer en el error de aducir que don Francisco es, únicamente, patrimonio de esa «nómina ortodoxa», como decía Guillermo de Torre, ya que han sido muchos los artistas que, en los primeros años del siglo XX, han posado su mirada sobre el detractor de Góngora y han sido también muchos los eruditos que se han hecho eco de ello en sus publicaciones e investigaciones.

Es precisamente esta cuestión la que se tratará en el presente capítulo recorriendo, de la forma más exhaustiva posible, las manifestaciones que los poetas de los primeros años del siglo XX consagraron a la figura de Quevedo. Para conseguir un mejor entendimiento de la estela quevedesca durante estos años se procederá a dividir a los autores de manera cronológica apareciendo, en primer lugar, las aportaciones que cada especialista ha elaborado sobre la comunión existente entre el poeta áureo y los intelectuales de la pasada centuria. Seguidamente se reflejarán, si las hubiese, las nuevas contribuciones que hayan sido desentrañadas a lo largo de la presente tesis y se incluirán,

²¹ Véanse textos como «Sobre Góngora y el 27: recapitulación» (2010).

siempre que sea posible, a los artistas que durante la investigación se hayan revelado como fieles seguidores del incisivo hijo de la Musa Terpsícore.

Por último, un apartado dedicado a los fastos conmemorativos dará cuenta de los actos y escritos que se fraguaron con motivo del centenario del gran poeta recuperado, Francisco de Quevedo.

Rubén Darío (1867-1916): El poeta, al que se ha calificado como «español de América y americano de España» (Marín 176), ocupó un puesto de honor dentro de la literatura peninsular como consecuencia del fluido diálogo que mantuvo con el arte del país. Esa vinculación o puente apreciable, por ejemplo, en la correspondencia que sostuvo con Juan Ramón Jiménez o en la herencia poética que el maestro mágico consumó en la poesía de Antonio Machado no se circunscribe, únicamente, a los actores artísticos de su espacio temporal sino que se conecta y extiende a otros momentos y personajes de la historia literaria española. Así sucede con Francisco de Quevedo y Villegas, por el que el artista nicaragüense sentía una especial estima y cuya influencia fue percibida, en primera instancia, por Juan Ramón Jiménez que apreció en su «querido maestro» un bagaje sentidamente quevedesco.

Esa admiración que Rubén Darío profesaba hacia Quevedo fue señalada, posteriormente, por Arturo Marasso en el manual *Rubén Darío y su creación poética* (1934), en el que el crítico advierte acerca de la impronta del creador de los *Sueños* en la primera escritura rubendariana: «La influencia de los poetas españoles en la obra juvenil de Rubén Darío [...] se advierte en el tono y en la versificación. Quevedo, Zorilla [...] son los modelos literarios de la primera época del poeta» (Marasso 322). Igualmente, Arturo Marasso resalta la presencia de Francisco de Quevedo, y de otros poetas latinos, en «A los poetas risueños» de Rubén Darío:

Anacreonte, padre de la sana alegría;
Ovidio, sacerdote de la ciencia amorosa;
Quevedo, en cuyo cáliz licor jovial rebosa;
Banville insigne Orfeo de la sacra armonía (Marasso 160).

El mismo afán por hermanar a Francisco de Quevedo y a Rubén Darío guía a Alberto Forcadás que en su artículo «El romancero español. Lope de Vega, Góngora y Quevedo y sus posibles resonancias en “Sonatina” de Rubén Darío» (1972) recupera los valores españoles del poeta hispanoamericano, e indica la filiación del poema quevedesco «La lumbre, que murió de convencida» con el último verso de la composición del autor de

Cantos de vida y esperanza: «a encenderte los labios con un beso de amor» (Darío 1968, 28).

Más de una década después Coke-Enguñados publica «Rubén Darío encounters Quevedo» (1988), excepcional estudio en el que el crítico se hace eco de las aportaciones que Miguel de Unamuno y Pedro Salinas propagan en torno a la estética quevedesca y a la dimensión poética de Rubén Darío. Así mismo, el investigador incide sobre la fraternidad espiritual que media entre los dos poetas. La expresión de esa afinidad y semejanza se traduce en obras como *Poesía castellana*— escrito en el que «Ruben was capable of consciously imitating Quevedo» (Coke-Enguñados 46) —, en el poema «Pegaso» o en *Cantos de vida y esperanza*, el poemario más castizo de toda su obra.

Las aportaciones de este artículo son tomadas en consideración por Alberto Acereda Extremiana en el ensayo «De Quevedo a Darío. Resonancias líricas y actitud vital» (2001). En ese texto el estudioso evidencia la analogía existente que concurre en la poesía de raigambre amorosa de los dos líricos y recalca las actitudes similares ante el arte, el desengaño y el paso del tiempo que ambos comparten: «Junto a la admiración del nicaragüense por el madrileño y guardando las distancias temporales que los separan, estos dos poetas comparten un parecido interés por lo sexual femenino» (Acereda 2001, 13).

Miguel de Unamuno (1864-1936): La relación entre el erudito don Miguel de Unamuno, encarnación visceral y paradigmática del problema de España, y Francisco de Quevedo fue señalada, en primer lugar²², por Manuel García Blanco en su obra *Don Miguel de Unamuno y la lengua española. Discurso inaugural del curso académico 1952-1953* (1952): «Aunque personalmente no sintiese simpatía por Góngora [...] y no la tuviese en un tiempo por Quevedo. Y digo en un tiempo, porque sería curioso examinar cómo fue acercándose a él en el curso de su propia obra» (García 1952, 58).

Posteriormente, Josse de Kock, en su brillante artículo «Unamuno et Quevedo» (1959), desgaja la evolución estético afectiva que el literato experimenta con respecto al creador del siglo XVII. En este texto el especialista manifiesta las causas que se han producido para que la relación Quevedo-Unamuno sea tan desconocida²³, e incide en la

²² Parece ser que fue Josse de Kock el primero en percatarse de que fue Manuel García Blanco el primero en referir unas líneas en torno a la relación entre el vate barroco y el intelectual vasco.

²³ «Trop d'études sur Unamuno sont basées uniquement ou trop exclusivement sur les premières oeuvres et négligent les dernières. Celles-ci sont, en effet, peu connues: les exemplaires s'en sont rarifiés, et n'ont pas bénéficié de rééditions, tels que les livres de poésie De Fuerteventura a París et Romancero del destierro. De

relevancia de las circunstancias políticas para que se produjese el acercamiento entre ambos artistas: «L'exil de 1924, la crise de conscience que en résulté, fait éclater la lente maturation. La reconnaissance de Quevedo en est une ultime manifestation» (Kock 1959, 41). Para el estudioso, la experiencia común que Unamuno aprecia en ambos conlleva que el narrador vasco mencione, cada vez con más insistencia y de forma más favorable, al poeta conceptista y utilice su sombra para plasmar el desengaño castellano y los sinsentidos de su querida España (véanse, por ejemplo, los poemas recogidos en *Cancionero* que el crítico trae a colación): «Cette expérience de l'envie castillane, dans la lutte et l'affection pour l'Espagne, es le plus grand facteur d'unité entre Quevedo et Unamuno» (Kock 1959, 46). Asimismo, Kock realza la realidad lingüística como punto de cohesión y articulación entre los dos y recoge, magistralmente, algunos testimonios que marcan el progreso unamuniano hacia la efigie quevedesca²⁴.

El crítico continua escudriñando la relación entre Francisco de Quevedo y Miguel de Unamuno en el texto «Política y poesía en *Cancionero* de Miguel de Unamuno» (2009). En ese ensayo, en el que se analizan treinta y tres poemas gubernamentales de la última antología unamuniana, Josse de Kock rescata una carta que el desenterrado intelectual vasco envió a Jorge Luis Borges:

El, Quevedo, que sufrió prisión por decir la verdad, toda la verdad desnuda [...] resintió como nadie la furia de esa tremenda envidia frailuna—castrense, madre de la Inquisición, que está flaca—decía el—porque muerde y no come; y como sintió la tragedia de la España de los Austrias, de la que se agrandaba como los agujeros. Desde su raíz, desde las hambres del Dómine Cabra. Y hasta en sus trágicos chistes escatológicos y macabros ¡qué hondón de amargura! ¡Cómo habría comentado hoy las notas oficiosas de ese payaso que es Primo! [...]

Y él que tan grave y ascéticamente disertó del gobierno de Dios y régimen de Cristo, ¿qué diría de eso que la infecta y cobarde tiranía pretoriana llama hoy en nuestra España—nuestra, de Quevedo y mía—nuevo régimen? Régimen de verdugos—y verdugos ladrones—que han sustituido a los jueces, en donde ya no se crea justicia, sino que se administra castigo, al que llaman orden. El fatídico cabo de varo de España, el mayoral de los cuadrilleros, el General Severiano Martínez Anido, ha dicho que hay que sacrificar la justicia la orden (Kock 2009, 108).

Posteriormente, Segundo Serrano Poncela publica «Unamuno y los clásicos» (1961), opúsculo en el que el investigador señala el creciente vértigo que produce acercarse

nombreux articles que Unamuno a disséminés dans des journaux et des revues d'Espagne et d'Amérique de Sud, ne se sont prêtés à l'analyse des critiques que lorsqu'ils furent en recueils après la mort de l'auteur [...] La plupart de ces textes étaient restés inconnus ou inexploités. Or certaines de ces œuvres sont de la plus haute importance et concernent maints objets fort distincts de ceux qui avaient appelé l'attention au paravant. On comprend que le problème quevedien soit passé presque inaperçu» (Kock 1959, 36).

²⁴ Josse de Kock rastrea en su investigación la breve reseña que Unamuno dedica a Quevedo en su ensayo, *En torno al casticismo*, la crítica que dedica al autor de los *Sueños* en un fragmento de la *Vida de Don Quijote y Sancho*, los *Comentarios quevedianos* incluidos en *De esto y de aquello*, la misiva, dirigida a Cassou en la que proclama la filiación quevedesca de los versos pertenecientes a *De Fuerteventura a París* y la cita laudatoria hacia el satírico en el prólogo de su *Cancionero*.

a escudriñar la insondable, compleja e inasible alma quevedesca. Esa personalidad tan poliédrica que caracteriza a Francisco de Quevedo, y que ha sido alimentada con el devenir de los siglos, produce en el rector de la Universidad de Salamanca una percepción hacia el poeta del Siglo de Oro que oscila, según Poncela, entre el miedo y el disgusto: «Le tuvo miedo, así pienso, y no es el primero ni será el último que se lo tenga» (Serrano 521).

Consecutivamente, Héctor Ciocchini pronuncia una conferencia en el *King's College* bajo el título «Quevedo, Unamuno, apuntes para una moral del lenguaje» (1969). En esa exposición el ponente resalta, como ya hizo Josse de Kock, la relación existente, en el plano léxico e histórico, entre el poeta madrileño y el pensador vasco: «Tanto en Quevedo como en Unamuno la voluntad expresiva está determinada por una análoga situación histórica» (Ciocchini 54).

Más de una década después Concha Zardoya en el artículo «El poeta político (En torno a España)» (1976), publicado en *Cuadernos Americanos*, vuelve a traer a colación algunos de los poemas del *Cancionero* en los que se evoca la inexistente evolución del país: «Quevedo y Unamuno, a distancia de siglos, contemplan idénticas miserias. España no ha variado ni ha mejorado» (Zardoya 1976, 158).

Subsiguientemente, Sebastián de la Nuez saca a la luz «El conceptismo: Quevedo y Unamuno» (1979). En ese artículo el investigador —basándose en los preceptos de su antecesor y mencionando, de forma parca, las limitadas aportaciones sobre el tema que realizó Segundo Serrano Poncela— expone los aspectos coincidentes de este conjunto bímembre que él, cifra en dos niveles:

- La situación artística e histórica correlativa.
- La dimensión humana ya que «Quevedo y Unamuno fueron, acaso, las dos máximas personalidades que en lo histórico y literario, comprendieron más profundamente las grandes transformaciones de las dos épocas paralelas que les tocó vivir» (Nuez 551).

Por último, la relación entre Quevedo y Unamuno volvió a ser establecida por José Luis Calvo Carilla que en su libro *Quevedo y la generación del 27 [1927-1936]* (1992) dispone, sin aportar novedades, las conclusiones extraídas por Josse de Kock y Sebastián de la Nuez.

A pesar de lo interesante y exhaustivo del tributo que estos críticos rinden a la relación existente entre Francisco de Quevedo y Miguel de Unamuno, se han podido hallar dos nuevos testimonios, no incluidos en los suscritos estudios, que deben figurar en la presente investigación. El primero de ellos, «Profecías», aparece en *República española y España republicana (1931-1936)* (1979). En ese ensayo Miguel de Unamuno presenta a Francisco de Quevedo como a un visionario, un profeta capaz de vislumbrar los entresijos de la razón o de la arbitrariedad de la historia: « ¿Profeta Quevedo? ¡Profeta, sí! Que profeta no es propiamente el vaticinador, el adivino del porvenir si no el que les descubre a los demás la razón —o la sin razón— de lo que ha pasado» (Unamuno 1979, 217).

El segundo caso se puede hallar en *Cartas del destierro* (2012), conjunto de misivas en las que Miguel de Unamuno muestra su intimidad y arremete ferozmente contra la clase política. En una de esas epístolas, dirigida a Gabriel Miró (fecha el 25 de marzo de 1927), el autor de *Niebla* se refiere a Francisco de Quevedo en los siguientes términos:

Ya no busco amparo en la agri dulce sonrisa de Cervantes sino que me acobijo en la amarga mueca de Quevedo, el que en la España imperial de los Austrias, cuando crecía ella como crecen los agujeros, sintió entre cortesanos y hampones la mordedura ponzoñosa de la envidia inquisitorial, frailuna y castrense, la que sigue flaca porque muerde y no come (Unamuno 2012, 217).

Ramón María del Valle-Inclán (1866-1936): El «esteta gráfico de arranque popular» (Salinas 2001, 128) fue relacionado con Francisco de Quevedo y Villegas por don Miguel de Unamuno en el texto «El habla de Valle-Inclán», perteneciente a su obra *Contra esto y aquello*, según consta en el artículo «El conceptismo: Quevedo y Unamuno» (1979) de Sebastián de la Nuez²⁵:

Aun siendo tan diferentes —a ratos tan opuestos— Valle Inclán y Quevedo, hay ocasiones en que el gallego hispánico, en sus arabescos, me recuerda al manchego [...] con sus gracias picudas y pinchudas. Si bien es verdad que en Valle no se pueden recoger aforismos y sentencias como en Quevedo (Nuez 550).

El aspecto lingüístico vuelve a considerarse punto de cohesión entre los dos escritores en el ensayo de Mario Hernández «Valle Inclán, de Darío a Quevedo» (1997) en el que el crítico aboga por la subversión (latente en ambos) de «cierta realidad a través del lenguaje» (Hernández 1997, 335) y en el que defiende la capacidad modificadora valleinclanesca en la percepción actual de Francisco de Quevedo.

Posteriormente, el campo de estudio se ve profundamente ampliado gracias al magnífico trabajo de Bruce Swansey *Barroco y vanguardia: de Quevedo a Valle Inclán*

²⁵ Esta misma referencia es tomada en consideración por José Luis Calvo Carilla en *Quevedo y la generación del 27 [1927-1936]*.

(2008). El libro, dividido en varios capítulos, comienza un sucinto aunque completo análisis de las aportaciones que la crítica ha llevado a cabo con respecto a la relación del autor de *La vida de Marco Bruto* y del creador de *Luces de bohemia*. Así, Swansey difunde las teorías esgrimidas por Baquero Goyanes, Díaz Plaja, Bermejo Marcos o Sobejano mientras que, paralelamente, vuelve a focalizar la vinculación de Quevedo y Valle-Inclán en el aspecto léxico: «Tanto Quevedo como Valle trasladan el espacio geométrico distorsionante al espacio retórico» (Swansey 11).

Seguidamente, el exégeta recupera los «comentarios de Valle sobre la tradición y lo tradicional» restituyendo las diferentes ocasiones en las que el prosista gallego menciona a Francisco de Quevedo. La primera referencia que aparece proviene del libro *Entrevistas* en el que Valle-Inclán clama por la recuperación de unas tradiciones nacionales cuyo origen se encuentra localizado en el arte patrio, anterior al siglo XVII: «Nuestra personalidad se forma a través de nuestra cultura. Yo más que la influencia de Cervantes o Quevedo, he buscado la de los primitivos, donde se encuentran los giros más ingeniosos y puros del idioma» (Swansey 21).

La segunda alusión, precedida de la negativa visión declarada sobre el barroco en *La lámpara maravillosa*, procede de 1927, fecha en la que «Valle confiesa la importancia de Quevedo como un autor que no se limita a una cuestión de perspectiva, sino que funda una trayectoria que llega hasta él» (Swansey 22). Un año después, el paseante del Callejón del Gato comenta la maestría de Francisco de Quevedo «a propósito de la sátira, una modalidad esencial en el esperpento» (Swansey 22): «Este género de literatura satírica tiene una gran tradición. Brantôme por ejemplo y entre nosotros y sobre todos, Quevedo» (Swansey 23).

En los subsiguientes apartados el investigador se centra en el cotejo de las técnicas estéticas de algunos de los libros en prosa de Quevedo, así como de poemas satírico-burlescos y del *Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el enamorado* que equipara con la producción esperpéntica del escritor del siglo XX, visible no solo en «las obras así designadas, destinadas supuestamente a las tablas, sino a todos los escritos de Valle que comparten características con ellas» (Swansey 14):

Quisiera resumir el punto de partida que hace posible la comparación [...] el grotesco como *modus operandi* que redefine la labor artística no como una copia de la naturaleza sino como una creación; el gusto de los dos escritores por la «deformidad» que expresa una búsqueda expresiva; el uso común de figuras retóricas que trasladan a la página o al escenario las distorsiones de una mirada anamórfica; la modernidad que el Barroco instaura en cuanto a una distancia crítica a la que

los dos escritores aspiran; el compartido rechazo de las apariencias; la hibridez de sus obras en que se aprovechan de la metáfora teatral; una común postura ética y estética; que se manifiesta a través de su condena de la falsedad; su gusto por la orfebrería (que incluye la distorsión) del lenguaje; y una actitud vital que hunde sus raíces en el carácter sombrío del desencanto barroco, que surge con los primeros grandes reveses del Imperio y que llega, con intermitencias, hasta el siglo XX (Swansey 13).

A pesar de lo minucioso del análisis llevado a cabo por Bruce Swansey, en el año 2016 Francisco Caudet Roca da a la imprenta *Tirano Banderas de Valle Inclán: el paradigma sistémico de las dictaduras hispanas* (2016). En ese manual el académico recupera la relación que Antonio Espina estableció, en la *Revista de Occidente* (1927), entre *Tirano Banderas* y la «tradición “bastante pictórica” de la novela española» (Caudet 2016, 297), en la que incluía la presencia de Francisco de Quevedo.

Carmen de Burgos (1867-1932): Esta polifacética mujer que firmaba sus obras bajo el pseudónimo de *Colombine* retrato a don Francisco—mediatizada, sin lugar a dudas, por la leyenda que atribuía a Quevedo la defensa de cierta dama—en la obra *La mujer moderna y sus derechos* (1927): «La mujer va ahora sola por la calle con indumentaria más llamativa y nadie la molesta, como a las *tapadas* que obligaban a tirar de la espada en su defensa a los buenos caballeros como don Francisco de Quevedo» (Burgos 256-257).

Azorín (1873-1967): El que fue el padre intelectual de la denominada como generación del 98—a cuyos miembros Schmidt ha calificado de nietos de Quevedo— se ocupó de don Francisco en «más de veinticinco de sus obras» (Riopérez 67), como hace constar Santiago Riopérez y Milá en el estudio preliminar de *Al margen de los clásicos* (2005)²⁶. Según el crítico «su primera referencia a Quevedo aparece en el artículo «Medalla antigua. El Mercantil Valenciano», de 24 de abril de 1984, firmado con el seudónimo de Ahrimán» (Riopérez 67).

A partir de ahí, las menciones se suceden de forma continua²⁷ hasta desembocar en la publicación, entre 1912 y 1915, de lo que se puede considerar su «manual de literatura»: *Lecturas españolas* (1912), *Clásicos y modernos* (1913), *Valores literarios* (1914) y *Al margen de los clásicos* (1915)» (Inman 98).

²⁶ Posteriormente Miguel Ángel Martín-Hervás en *Hacia la creación de una cultura e identidad nacionales: Azorín y su lectura de los clásicos (1912-1915)* (2017) retoma las aportaciones, relativas a Francisco de Quevedo y Azorín, ya enunciadas por Santiago Riopérez.

²⁷ Los títulos que engrosan esta lista son cuantiosos, tal y como se puede apreciar en las anotaciones de Santiago Riopérez. Las obras en las que Azorín dedica unas líneas a Quevedo son: *La fuerza del amor* («como protagonista de la Escena V») *El Político*, *Clásicos y Modernos*, *Los valores literarios*, *Un discurso de la Cierva*, *De Granada a Castelar*, *Pensando en España*, *Clásicos cernidos*, *Capricho*, *Pasos quedos*, *El Pasado* y *El Oasis de los Clásicos*.

El último volumen consta, como los anteriores, de artículos publicados previamente en diarios. En ese manual —consagrado a la Edad Media y el Siglo de Oro— Azorín refleja su admiración por el cerebral Quevedo, símbolo de la insumisión, y rememora su visita a Villanueva de los Infantes en el año 1903:

La misma tarde de nuestra llegada visitamos la casa en que murió Quevedo [...] En tal estancia vino a acabar sus días, lejos del tráfico de las grandes ciudades [...] en la humildad el hombre que más que nadie en su tiempo había representado la agitación, la energía, el tumulto y la efervescencia de ideas (Azorín 257).

Antonio Machado (1875-1939): Las aportaciones que el poeta dedicó a la figura quevedesca, así como las investigaciones sobre la asociación entre ambos, por parte de los especialistas, resultan extremadamente parcas.

María del Rosario Fernández Alonso en *Una visión de la muerte en la lírica española. La muerte como amada* (1971) evoca el poema de Machado «Cante Hondo» en cuyos dos últimos versos aprecia reminiscencias quevedescas y parangona, desde un punto de vista fúnebre, la composición «Daba el reloj las doce...y eran doce» con la última estrofa del soneto de Francisco de Quevedo, «Fue sueño ayer; mañana será tierra»²⁸.

Posteriormente, Biruté Cipliauskaitė en «Las sub-estructuras en “Campos de Castilla”» (1977) resalta el recuerdo de Jorge Manrique y de Quevedo en el verso «el río hasta el mar te empuja» del poema machadiano «Al olmo viejo, hendido por el rayo».

En lo referente a los testimonios que el poeta sevillano consagró al lírico madrileño, al que calificó, en alguna de sus líneas, como «genio de notable versatilidad», solo ha sido posible hallar tres escritos en los que de forma directa se menciona a Francisco de Quevedo y Villegas. El primero de ellos aparece en la obra *Los complementarios*, en la que Antonio Machado remite a una tríada de poemas del autor de *La cuna y la sepultura*: «Buscas en Roma a Roma ¡oh peregrino!», «Faltar pudo su patria al grande Osuna» y «Érase que se era».

En la segunda alusión, visible en *Cuaderno de literatura: Baeza 1915*, el rapsoda andaluz esboza a un Quevedo que se debate entre el mito y la realidad: «Hirió a un hombre que insultó a cierta dama en la iglesia de San Martín [...] llegó a ser Ministro de Hacienda en Nápoles» (Machado 1952, 1143)

²⁸ A pesar de la comparación estipulada la crítica contrasta «la serena y melancólica actitud de Machado [...] con esta crispada rebeldía de Quevedo» (Fernández 1971, 252).

Por último, en *Juan de Mairena* Antonio Machado utiliza a su apócrifo para desdeñar y mostrar su inquina hacia el Barroco y hacia algunos de sus actantes: «Lo más inepto contra el culteranismo lo hizo Quevedo, publicando los versos de fray Luis de León» (Machado 1999, 151).

Francisco Villaespesa (1877- 1936): Este dramaturgo y poeta, innovador de la poética del novecientos, mencionó a Francisco de Quevedo en un soneto incluido en *Antología poética* (1977), primigeniamente publicado en el poemario *El espejo encantado* (1911):

SIGLO XVII

Nada respeta mi valor. El miedo
fue siempre para mi palabra vana.
Maté a don Luis de Almeida esta mañana
y herí anoche a don Lope de Toledo.

Sólo a dos hombres la derecha cedo
entre toda la chusma cortesana:
al noble conde de Villamediana
y al señor don Francisco de Quevedo.

No es porque me amilane ni me importe
el que ambos tengan merecida fama
de bravos pendencieros en la corte.

Más que su espada infúndeme respeto:
del conde, el mordacísimo epigrama;
y de Quevedo, el cáustico soneto (Villaespesa 134).

Eduardo Marquina (1879-1946): En su biografía *Días de infancia y adolescencia. Memorias del último tercio del siglo XIX* (1964), Eduardo Marquina rememora las narraciones de una viejecita, llamada Tita, que idolatraba a Goya, Agustina y a Francisco de Quevedo:

Goya, Agustina y Quevedo constituían para la Tita la trinidad de sus devociones [...] siendo tan vario y copioso el número de los ingenios españoles [...] la preferencia resuelta y el voto de su alma por don Francisco de Quevedo sorprendían entonces y me han dado que pensar ahora mismo [...] La preferencia de aquella mujer fue directa y a ciegas: por afinidad de raíz y de instinto. Llevaba a Quevedo en la sangre, porque sin duda Quevedo había acertado a poner en sus escritos y en el aire total de su vida inefables cosas con que la Tita y tantos y tantos españoles que entonces aún compartían con ella la admiración a Quevedo.

Porque no era ella sola. Quevedo ha tenido el privilegio de una boga ininterrumpida, casi diré callejera, en el fondo del pueblo español, hasta hace unos cuantos años [...] Habrá que volver ahora sobre Quevedo para dilucidar qué hay en él que le hizo beneficiar de esta aureola y por dónde llegó tan adentro en los forros del pueblo español, hasta hacerse uno de ellos [...] A lo mejor, un brío, una manera cálida de «hombría» que se apodera indistintamente de ideas y doctrinas, cualesquiera sean, y las pone a un temple ascético, vivo, como de lengüetazo de soplete, hasta fundirlas en una substancia que se nos mete a los españoles con facilidad en los huesos [...] Hay mucho de eso en Quevedo (Marquina 44-45).

Manuel Azaña (1880-1940): Figura clave de la historia de España, Manuel Azaña dedicó unas líneas a Francisco de Quevedo en su escrito «Castillo famoso» (1922), recogido en el volumen II de la magna edición de Santos Juliá (2007): «Quevedo, madrileño gigantesco, no fue lo que se dice un hombre comedido, abstinento, parco. ¿Qué tal le pareció su vida en el ocaso? Un chasco pesadísimo y su genio debió de antojársele un enemigo malo» (Azaña 31).

Juan Ramón Jiménez (1881-1958): El estudio de Soledad González Ródenas, *Juan Ramón Jiménez a través de su biblioteca. Lecturas y traducciones en lengua francesa e inglesa (1181-1936)*, publicado en el año 2005, refleja en sus páginas la deuda poética que el poeta andaluz mantenía con el vate áureo:

Siento hoy un verdadero gozo declarando mis fuentes poéticas y literarias, mayores y menores, más constantes o más intermitentes

No las daré en orden cronológico, ni en ningún otro orden que no sea el de mi memoria sucesiva. Lo que quiere decir que no estarán todas en esta serie ni acaso en otras (sucesivas).

Las que me representan hoy en un revuelto conjunto súbito son: El romancero español, Bécquer, Rubén Darío [...] Quevedo. (González 54)

La influencia que el gran satírico ejerció sobre Juan Ramón Jiménez ha sido presentida y reflejada por Luis Pardiñas Béjar en el artículo «Resonancias del poema *Espacio*. Juan Ramón Jiménez en los otros; los otros en Juan Ramón Jiménez» (2012). En ese texto el estudioso compara el tópico literario del amor más allá de la muerte en los dos poetas:

Cuándo tú quedes libre de este cuerpo, cuando te esparzas en lo otro (¿qué es lo otro?), ¿te acordarás de mí con amor hondo (...)? ¿Se percibe el tópico del amor más poderoso que la muerte de Quevedo? Pues aún se acerca más a él Juan Ramón Jiménez en *Espacio* unas líneas más adelante:

«Difícilmente un cuerpo habría amado así a su alma, como mi cuerpo a ti, conciencia de mi alma»

[...] No obstante la similitud de origen, Juan Ramón da la vuelta a este tópico literario, pues de lo que duda es de que la conciencia—el alma—sea capaz de llevar el amor consigo a la otra orilla. Las médulas del soneto de Quevedo, que forman parte del sistema nervioso, que transporta por el cuerpo la voluntad y la inteligencia, son fácilmente identificables con la conciencia de Juan Ramón. Pero si Quevedo las immortaliza en “polvo enamorado” [...] Juan Ramón duda y se angustia porque teme que la conciencia es incapaz de permanecer en el amor, de immortalizar el recuerdo (Pardiñas 195-196).

La impronta de Francisco de Quevedo en Juan Ramón se deja sentir también en otros escritos como *Crítica paralela* en el que el autor revela el destacado papel que ha jugado este período en el «alma cruzada española»:

El barroquismo español ha dado en las artes jenerales, y en la poesía en verso y prosa particularmente, algunas de sus más ricas obras: Quevedo, Góngora [...] El barroco es uno de los dos grandes ríos de sangre del alma cruzada española, que nunca se agotarán, que parece que vuelven del mar a su fuente (Jiménez 1975, 249).

En otras composiciones, como en *Política poética*, el artista se centra directamente en el autor de los *Sueños*—al que considera un Velázquez— y realza el carácter rebelde que parece ir, desde siempre, de la mano del poeta madrileño:

Don Francisco de Quevedo y Villegas [...] es nuestro barroco máximo, mucho más cargado de conceptismo y culteranismo que Góngora [...] Por fortuna, pudo hacer estallar de un sofocón al Conde Duque de Olivares, y su conceptismo y su culteranismo le fueron muy útiles en su mazmorra de San Marcos de León, con los frailes (Jiménez 1982, 275-276).

Lo mismo sucede con las conferencias que el poeta profesor pronunció en el Recinto de Río de Piedras de la Universidad de Puerto Rico en 1953. En esos apuntes, que Juan Ramón impartió durante dos semestres en un seminario de doctorado, el vate rememora al poeta barroco al que bautiza de poeta actual: «Quevedo es el primero de los poetas modernos; es otro de los sonetistas arquitecturales: culterano y conceptista [...] En muchos grandes poetas se dan las dos clases de poesía: la estética y la profunda. Quevedo mezcla las dos» (Jiménez 1999, 113-114).

Por último, la huella de don Francisco resulta también palpable en la correspondencia que Juan Ramón Jiménez mantuvo con otros escritores de su tiempo. La primera referencia a Quevedo, por parte del poeta de Moguer, aparece en una carta dirigida a Jorge Guillén y fechada a finales de noviembre de 1932: «(Yo no digo que la retórica revoca lo poético; lo disfraza sólo. No podré decir nunca que Quevedo no era también un poeta)» (Jiménez 2012, 542). La segunda alusión se deja ver en una misiva destinada a Ángel Lázaro que data del 21 de marzo de 1935: «2. El castellanismo de Rubén Darío. El Cid, Berceo [...] Quevedo, Velázquez [...] vienen con Rubén Darío, nieto americano, según él, a la poesía española contemporánea. De él pasan a los demás prosistas y poetas» (Jiménez 2012, 581).

Eugenio d'Ors (1881-1954): En las *Obras completas II de Alfonso Reyes* (1995), el escritor mexicano recupera la opinión que a Eugenio d'Ors le merecía Quevedo: «Ha poco, Eugenio d'Ors lo decía: ¿quién más español que don Francisco de Quevedo y Villegas, ni quién más cubista?» (Reyes 67).

Posteriormente, Guillermo Díaz-Plaja en *El combate por la luz (la hazaña intelectual de Eugenio d'Ors)* (1981) rescata unas palabras laudatorias que el ensayista

catalán dirigió, en *El valle de Josafat* (1998), a la arrolladora capacidad estética de Francisco de Quevedo: «Quisiéramos [...] pintar como Leonardo, escribir como Quevedo» (Díaz-Plaja 34).

No obstante, la admiración que d'Ors profesaba a Francisco de Quevedo no se circunscribe, exclusivamente, a estas últimas declaraciones ya que dentro del libro mencionado por Guillermo Díaz-Plaja se pueden hallar otros testimonios en los que se pondera la actividad intelectual de don Francisco:

¡Qué vocablos nerviosos y linajudos, como potros finos, los de Quevedo! ¡Qué rápidas y perfectas cópulas de sustantivos y adjetivos! ¡Qué salto de elipsis, qué trágica bacanal en el hipérbaton!... ¡Y aquel impulso frenético que fuerza las nociones vestales y es causa de los mismos verbos intransitivos se vuelvan violentamente, prolíficamente transitivos! [...] En medio de esa orgía de fuerza brilla de pronto la inteligencia hecha malicia, con el frío resplandor de una navaja española, en la revuelta confusión de un fandango popular (D'Ors 59-60).

Emilio Carrere (1881-1947): El nombre de este cómico ocasional ha estado ligado en el imaginario colectivo al ambiente bohemio de Madrid. Emilio Carrere evoca en *El reloj del amor y de la muerte* (1915) —composición que cuenta con varias versiones y se encuadra dentro del ciclo *Leyendas madrileñas*, obra incluida, a su vez, en *Antología* (1999)— la cruenta muerte del Conde de Villamediana y el consiguiente comadreo que esta produce en el ambiente de la Corte. En ese mar de dimes y diretes, que se ha convertido en relato magnificado, el personaje se encuentra platicando a Lope de Vega y a Francisco de Quevedo, al que se atribuye, gracias a su sagaz agudeza, la conclusión de una de las comedias del Fénix de los ingenios:

- ¿Adónde bueno la honra mantuana?—decía don Francisco de Quevedo.
 - Al mandar de vuestra merced, señor don Francisco, aunque de nada podré serviros según soy de menguado y para poco.
 - ¿Desde cuándo acá tan desconfiado de sí mismo el Fénix de los ingenios?—repuso Quevedo.
 - Desde que dejo encerrados tres galanes en la cámara de una dama y no acierto cómo sacarlos.
 - ¡Ira de Dios! Prended fuego a la casa y ellos saldrán sin que aún tengáis que ayudarlos a salir.
- Dicen que Lope hizo caso del consejo pintoresco y así terminó una de sus mejores comedias (Carrere 293).

José Ortega y Gasset (1883- 1955): El filósofo y catedrático de la Universidad de Madrid dirigió, el 10 de febrero de 1907, una misiva (que nunca llegó a su destinatario) a Miguel de Unamuno en la que ataca a Francisco de Quevedo y Villegas: «Yo no puedo leer a Quevedo sin odiarlo» (Ortega 161).

Salvador de Madariaga (1886-1978): Este miembro de número de la Real Academia Española y la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas publicó, en 1975, *Dios y los españoles*, ensayo en el que trata de dibujar la esencia de la hispanidad y la relación de esta con el creador. En esa monografía Salvador de Madariaga plasma un soneto, «Padrenuestro de Quevedo», en el que don Francisco se dirige a Felipe III en los siguientes términos:

Padre Nuestro y Señor, rey Don Felipe,
tercero en nombre y en el trono cero,
que en los cielos estás, a lo que infiero;
pues dejas que otro tu caudal disipe:

no es justo que tu pueblo se destripe
sudando en quilo por juntar dinero
para que tanto vago y majadero
engorde y crezca y, regoldando, hipe.

Santificado ser puede el tu nombre
si nos libras de orugas y lagartos
que al venga-a-nos-tu-reino rinden culto.

Sea tal tu voluntad que hundiendo asombre
a los que así en la tierra viven hartos
como en el Cielo son del Cielo insulto (Madariaga 1975, 371).

Posteriormente, en *El auge y el ocaso del imperio español en América* (1977) pondera la rutilante constelación de literatos, emancipados de ataduras, que convergen en España entre 1478 y 1700: «Durante este período el pensamiento español produce escritores filosóficos y políticos tan originales y libres frente a la autoridad estatal como [...] Quevedo» (Madariaga 1977, 725).

Antonio Porras Márquez (1886-1970): El investigador Alberto Sánchez en el ensayo «Quevedo, figura literaria», contenido en *Homenaje a Luis Morales Oliver* (1986), recuerda a Antonio Porras, escritor cordobés que escribió una semblanza sobre Quevedo titulada *Hombre noble*:

Se trata de una biografía escrita en jugoso estilo narrativo, salpicado por exclamaciones, interrogaciones y locuciones populares, muchas veces coloquiales. Con respeto hacia la aportación de los documentos, pero sin excesiva acumulación de fechas y datos precisos, aunque irrelevantes. Así se dice en el prólogo: «Esto es lo que yo pretendí al intentar la vida de Quevedo. Una vida de don Francisco de Quevedo exacta, pero mía; elaborada desde mi punto de vista, modesto, pero mío: vida de don Francisco de Quevedo, cuyo sentido desearía que coincidiese con la idea de los mejores, y la cual no pretende excluir trabajos futuros, enfocados desde diversos puntos de vista (Sánchez 1986, 573-574).

Gregorio Marañón (1887-1960): En el estudio diacrónico «La construcción crítica de un Quevedo reaccionario», Alfonso Rey alude a la composición de Gregorio Marañón *El Conde-Duque de Olivares. La pasión de mandar*, composición en la que el prestigioso científico desmitifica las andanzas del lírico áureo y sitúa a Olivares en una posición más privilegiada de lo habitual. La obra, que contraviene la fama de *enfant terrible* que ha conformado la leyenda de don Francisco, supone, en palabras de Alfonso Rey, el sacrificio del Quevedo romántico en aras del «conspirador y espía de franceses» y muestra el perfil de un hombre de «personalidad borrascosa»:

Y no bueno, hay que decirlo, no muy bueno fue Don Francisco de Quevedo. Sus pasiones eran terribles. Él mismo se confesaba envidioso. Pasaba con ligereza lamentable desde la adulación a los personajes poderosos a una mortal enemistad, según cuál fuese la cuantía de lo que le daban. Y aunque todo se borra ante su genio, el historiador tiene que recordarlo cuando se trata de juzgar en su relación con él a los demás hombres de su época. (Rey 2010, 647).

Corpus Barga (1887-1975): Este afamado cronista mencionó a Francisco de Quevedo en *Crónicas literarias* (1985), obra en la que presenta al poeta del Siglo de Oro como a un ser entreverado de política literaria e impregnado de gongorismo: «Con una ventaja para Góngora: Lope y Quevedo se tiñeron de gongorismo. ¿Sin querer? Los poetas oscuros se parecen en que crean giros nuevos; naturalmente sus motivos de oscuridad no son los mismos» (Barga 337).

Clara Campoamor (1888-1972): Esta política y pionera en la lucha feminista escribió en 1945 *Vida y obra de Quevedo*. La composición fue analizada, en primera instancia, por Alberto Sánchez en «Quevedo, figura literaria» (1986), ensayo en el que el crítico alaba la labor de Clara Campoamor: «Escrita con sencilla elegancia, no se permite licencias imaginativas y se detiene más en la crítica literaria que en la interpretación personal del autor» (Sánchez 1986, 575).

Posteriormente, Enrique Serrano Asenjo en el artículo «Quevedo, Francisco de (CA. 1950, Tres lecturas desde el margen: Antonio Espina, Clara Campoamor, Ramón Gómez de la Serna)» (2014) ensalza el bosquejo quevedesco llevado a cabo por la dirigente, examina la estructura de la obra y señala que el pensamiento del personaje consiste en «que el buen ejercicio del poder conduce al bien de los países» (Serrano 2014, 295):

Por ejemplo, al perfilar una cierta idea sobre el ser español. Y es que, dice la autora, por la pluma de Quevedo siempre se manifiestan los españoles y en medio del derrumbe: «los valores propios quedaron indemnes, que supervivió lo espiritual en el español dentro y fuera de España, cuando su fuerza material se derribaba, y que la vitalidad, nunca apagada ni aun herida, permaneció señera,

dando al mundo un ejemplo de lo que hay en algunos pueblos, que ni claudica ni muere, , aunque el cuerpo sufra mil heridas (Serrano 2014, 296).

Ramón Gómez de la Serna (1888-1963): El autor de la greguería —al que Luis Cernuda considera descendiente de los grandes clásicos, como Lope o Quevedo— se ocupó, en diversas ocasiones, del poeta de los *Sueños*: «He escrito y perorado durante años sobre Quevedo» (Gómez 1962, 11).

Esa afición y afinidad que Ramón Gómez de la Serna profesa hacia el poeta barroco ha sido intuita, en primer término, por José Camón Aznar en el estudio *Ramón Gómez de la Serna en sus obra* (1972). En ese volumen, bajo el epígrafe «Quevedo» (1940), el crítico reseña escuetamente la biografía que Ramón Gómez de la Serna tributó al incisivo lírico del Siglo de Oro y hermana, fervorosamente, la lengua de los dos creadores mientras que, de manera simultánea, desliga el sentir de sus heterogéneas almas:

¿Almas gemelas? No, lenguas gemelas. La misma potencia expresiva, el mismo fuego creacional, la misma energía para hacer brotar aristas, metáforas descomunales, carátulas con las que Quevedo hunde a cada rasgo en lo que debiera ser. Pero diferencia absoluta en la personalidad (Camón 468).

Tres años después, José-Carlos Mainer en su puntera obra *La edad de plata (1902-1931). Ensayo de interpretación de un proceso cultural* (1975) rescata la exposición sobre las greguerías que Ramón Gómez de la Serna realiza en las *Novísimas greguerías* (1930): «hay otras que intentan contar una realidad más angustiosa, casi quevedesca» (Mainer 211).

Consecutivamente Alberto Sánchez en «Quevedo, figura literaria» (1986) vuelve a incidir sobre esta biografía a la que califica de «subjetiva, caprichosa y penetrante» (Sánchez 1986, 576) y enlaza a Francisco de Quevedo y a de la Serna basándose «sobre todo en el barroquismo lingüístico y en la tendencia a la exageración expresiva» (Sánchez 1986, 576).

La devoción por parte de Gómez de la Serna hacia el altar quevedesco fue también percibida por Rafael Flórez en *Ramón de Ramones* (1988) en la que el investigador afirma la relevancia de ser «hipersensible, quevediano y madrileño» (Flórez 20) para comprender el psicologismo de la obra ramoniana. Para el exégeta, el escritor del siglo XX se sacia de las aguas que brotan de lo Barroco y de Quevedo; siendo en las médulas del Caballero de la Orden de Santiago donde encuentra un fuego existencialista en el que proyecta su percepción de «gran muriente» (Flórez 163).

Del mismo modo, en esta biografía, Rafael Flórez recoge el momento en el que de la Serna retorna a las ondas radiofónicas, concretamente a Radio Madrid, para hablar cada domingo de una cuestión diferente. Durante esta aventura ante el micrófono, el artista llegó a remitirse, en dos programas, a Francisco de Quevedo y Villegas tal y como se puede apreciar en el temario redactado por él mismo y rescatado por el investigador:

4. Gatomaquias. Los gatos en los tejados. Gato por liebre. Gatomaquismos de Lope y de Quevedo, los dos mayores “gatos” madrileños.
8. Presencia de Quevedo. Pasos de Quevedo por Madrid. Asomada a los mentideros. Versos.» (Flórez 318).

Tiempo después, Edyta Kwiatkowska en el sucinto artículo «Quevedo en Gómez de la Serna. Caso de una biografía», publicado en *Europa del centro y del este y el mundo hispánico* (1996), crítica la «biografía fingida» (Kwiatkowska 171) llevada a cabo por el autor del siglo XX:

¿Cómo es el Quevedo de Gómez de la Serna? Ramón impone una psicología de Quevedo y crea su vida siguiendo las características que ha recopilado o inventado. No llega, sin embargo, a construir una narración propiamente dicha. Como suele pasar en toda su prosa, y en las novelas sobre todo, el texto queda marcado por la pasión por el juego de palabras y no consigue mantener la atención continuada del lector. El lector se pierde entre las frases ingeniosas o trivializantes (Kwiatkowska 168).

Seguidamente, José Luis Calvo Carilla, en el artículo «Quevedo en la encrucijada literaria y estética de los años veinte» (2011), incide en la importancia de la creación de Ramón Gómez de la Serna en el proceso de recuperación de Francisco de Quevedo:

Contaron por igual modernidad y tradición literarias. Y en este legado tradicional, su portentosa intuición acertó a descubrir la actualidad de Francisco de Quevedo como escritor de un barroquismo desnudo cuyos despilfarros imaginativos [...] habían señalado el camino de las greguerías (Calvo 2011, 23).

Posteriormente, Enrique Serrano Asenjo en «Quevedo, Francisco de (CA. 1950, Tres lecturas desde el margen: Antonio Espina, Clara Campoamor, Ramón Gómez de la Serna)» (2014) refiere, nuevamente, la biografía que de la Serna dedicó al poeta del Siglo de Oro. Esa semblanza —cuyos fragmentos aparecieron con anterioridad, según el crítico, bajo el título «Los tres momentos más decisivos en la vida de Quevedo», en una revista de Caracas—presenta, en palabras del estudioso, a un lírico manipulado:

De ahí que [...] nos entregue a un Quevedo parcial [...] para servir a la intención expresiva del biógrafo, atreviéndose en el extremo de su manipulación a sugerir una especie de palinodia post mortem: «Se le ve arrepentido de ese lado local de su vida, de esa obsesión conspiradora que le llevó a la cárcel y que fue la relajación y desgracia irreparable de su vida (Serrano 2014, 300-301).

La estima latente que albergaba por Quevedo el autor de *El novelista*, y que ya ha sido señalada con anterioridad, se ha traducido no solo en los precedentes estudios, sino también en otros trabajos en los que Ramón Gómez de la Serna resucita la personalidad quevedesca. Así, independientemente de la mentada biografía sobre Quevedo (editada en 1953 por la editorial Espasa Calpe) en la que se vislumbra y traza la grandeza de ese «hombracho lleno de sangre» (Gómez 1962, 14), se pueden hallar otros testimonios como el proemio que en 1943 compuso para la *Vida de Marco Bruto* en el que revive concisamente, en medio de un mar de hipótesis, la existencia de Francisco de Quevedo: «Su alma es alma de poeta pero sufre el tironeo de las corrientes y resacas del poder» (Quevedo [s.a. pero: 1943?], VII) así como el ensayo «La Torre de Marfil» (1943), inserto en *Una teoría personal del arte* (1988), en el que Ramón Gómez de la Serna aboga por los artistas que subsisten en las alturas ilustrando su defensa con la sátira epistolar de Quevedo «No he de callar, por más que con el dedo».

Benjamín Jarnés (1888-1949): José Luis Calvo Carilla en *Quevedo y la generación del 27 [1927-1936]* señala como el literato de la ficción vanguardista retrató en *Lecciones de Goya. Pintura de hombre y de niño. Quevedo, figura actual* (1988) a don Francisco de Quevedo al que considera un ilustre rebelde de catadura española: «Quevedo es—además—un poeta sabio. Es tal vez el poeta más sabido y resabido de España [...] En Quevedo el saber se articula prodigiosamente con su rica humanidad» (Jarnés 64).

Luis Astrana Marín (1889-1959): Este crítico, receptor de aquella corona de alfalfa que le prodigaron aquellos artistas pro gongoristas, redactó, según consta en el artículo «Quevedo, figura literaria» (1986) de Alberto Sánchez, una «recreación novelesca» (Sánchez 1986, 579) sobre Quevedo titulada *El gran señor de la Torre de Juan Abad*: «Esta novelita atiende bastante al decoro histórico, puesto que el autor había investigado seriamente acerca de la vida y obra del biografiado, lo que no obsta para que repita alguno de los lances de armas de Quevedo que hoy se reputan como fabulosos» (Sánchez 1986, 580).

Esta incursión al universo quevedesco, subrayada por Alberto Sánchez, no constituye el único testimonio que se ha podido hallar ya que Astrana publicó el 22 de junio de 1917 en *La Ilustración española y americana* «Quevedo, satírico». Ulteriormente, el 8 de octubre de 1917 y en ese mismo medio, divulgó «Quevedo, satírico. *Las cartas del Caballero de la Tenaza*».

Unos días después, en esa misma revista, presentó «Quevedo, satírico. Los médicos bajo la pluma del Sr. De la Torre de Juan Abad», texto en el que pone de relieve la inquina que don Francisco profesaba a los médicos: «En Quevedo, que culmina la sátira contra la mayoría de los oficios y profesiones, había de culminar, asimismo, contra los médicos» (Astrana 1917).

Consecutivamente, sacó a la luz el 21 de diciembre de 1924, en el periódico *El Imparcial* un artículo titulado «Una investigación en el Archivo de San Ginés. Hallazgo de documentos inéditos sobre Quevedo» en el que manifiesta el descubrimiento de las partidas de nacimiento de los hermanos de don Francisco. Al año siguiente—concretamente el 29 de marzo de 1925—, y en esa misma publicación, el crítico se congratuló ante el hallazgo de «Una carta inédita de Quevedo» dirigida a don Pedro Pacheco.

Seguidamente, el 15 de mayo de 1927 Luis Astrana Marín presentó el artículo «Otro texto de “El Buscón”», en el que arremetía contra Américo Castro: «Don Américo Castro—hombre que ha delirado hartos desdichadamente sobre Quevedo, para quien don Francisco “es un poeta como tantos otros”—se empeña en proseguir su labor en menoscabo del príncipe de la sátira» (Astrana 1927). Una semana después vio la luz «Consideraciones finales sobre El Buscón», análisis en el que defendía encarecidamente a Francisco de Quevedo: «Mas Quevedo mismo se basta y sobra para confundir a esos impugnadores. Oídle: «Entre franceses—escribiré en una de sus últimas cartas—; entre franceses (que no hay más que decir) todo puede ser» (Astrana 1927).

El especialista no cesa en su labor y da a la imprenta en 1930 *El cortejo de Minerva*, monografía en la que aparece «El gran poema de amor de Quevedo»—escrito en el que Luis Astrana Marín reivindica la dimensión amorosa de don Francisco—y el ensayo comparativo «Quevedo, Shakespeare, Voltaire. Visión comparada de la figura de Marco Bruto»: «El Bruto cincelado por Quevedo coincide en muchos puntos con el shakesperiano. Le supera, desde luego, al considerarlo en todo momento como filósofo, en doctrina y materia política, en elevación de ideas, sentencias agudas y estilo docto y grave» (Astrana 1930a, 155).

Seguidamente, Astrana difunde *Gente, gentecilla y gentuza. Críticas y sátiras* (1930), libro en la que muestra a un Quevedo confidente de Enrique Enríquez—«Hable Don Enrique por vida mía—contestó Quevedo—que soy hombre de bien y daré consejo

cumplido, y aun de Castilla, si menester fuera» (Astrana 1930b, 168) —y un capítulo de la obra *El Buscón*.

Posteriormente, publica, en la editorial Aguilar, las *Obras completas de don Francisco de Quevedo* en 1932 y en 1943 y, unos años después, el *Epistolario completo de Don Francisco de Quevedo Villegas* (1946).

Finalmente, el crítico difunde, en 1955, *Quevedo, el gran satírico*.

Pedro Salinas (1891-1951): El binomio Francisco de Quevedo-Pedro Salinas ha sido investigado por José Luis Calvo Carilla en su estudio *Quevedo y la generación del 27 [1927-1936]*. En esa recensión el crítico— basándose en la capacidad de asimilación, por parte de Salinas, del acervo cultural español y en las confesiones declaradas por el lírico a José Manuel Blecua²⁹—apuesta por la presencia del estímulo quevedesco en la obra del poeta-profesor. Ese estímulo sensitivo resulta palpable y radical en *La voz a ti debida*, poemario en el que el ascendente de Quevedo se distingue con más pasión: «Éste es el Salinas más quevedesco, el del amor más allá de la muerte, de tal modo que *La voz a ti debida* se convierte en un juego parafrástico en torno al soneto “Cerrar podrá mis ojos...” de Quevedo» (Calvo 1992, 170).

Según el especialista, la «concepción quevedesca de *La voz a ti debida* inspira varios poemas de *Razón de amor* y también del Salinas posterior, que [...] incluye en el poema “Cero”, incluido en *Todo más claro*, una invocación de Quevedo» (Calvo 1992, 170).

La concomitancia que se percibe entre ambos es retomada, tiempo después, por Francisco Díaz de Castro en el artículo «Los poetas del 27 y Quevedo» (2007) en el que el investigador aboga por la filiación ocasional de la poesía de Salinas con «la elevación quevediana del sentimiento amoroso» (Díaz 2007, 248):

Así, en *Razón de amor*: «Si la voz se sintiera con los ojos / ¡ay, como te vería» (dice Quevedo: «Si mis párpados, Lisi, labios fueran, / besos fueran los rayos visuales / de mis ojos») O también: «En el pelo, en el pelo de tu sueño / fueron mis pensamientos enredándose, / entrando poco a poco, y se han perdido / tan voluntariamente en él que nunca / los quiero rescatar: su gloria es esa.» (Remite a la metáfora de Quevedo «esa cárcel que te peinas») (Díaz 2007, 248).

²⁹ «Por más que no lo haya incluido entre sus devociones críticas, su obra, como confesaba a José Manuel Blecua, era objeto de constante relectura» (Calvo 1992, 167).

Tras la Guerra Civil, el ostracismo psíquico que experimenta conlleva el requerimiento, por parte de Pedro Salinas, de un Quevedo diferente que referencie su nueva situación:

En los momentos [...] en América [...] es otro Quevedo el que Salinas requiere, el Quevedo satírico moral, ya en el prólogo a *Todo más claro* [...] y sobre todo en su gran poema «Cero» contra los inicios de la locura atómica, pone como lema estos versos de Quevedo: «Y esa Nada ha causado muchos llantos, / y Nada fue instrumento de la Muerte, / y nada vino a ser muerte de tantos» (Díaz 2007, 248).

En este artículo, Francisco Díaz de Castro no se limita a perfilar la influencia que Francisco de Quevedo ejerció sobre la poética del docente universitario, sino que también incorpora su labor como consumado crítico y estudioso. Así se dirige hacia el ensayo, «El romanticismo y el siglo XX» donde Pedro Salinas señala: «El poeta se mete dentro del romance, lo interioriza y lo devuelve, cargado de su sentir profundo. Quevedo es el ejemplo de los mejores apuntes de lirismo reflexivo y desengañado» (Díaz 2007, 247). Del mismo modo advierte al lector de otro texto, «Una metáfora en tres tiempos», en el que don Pedro realiza un «análisis comparativo entre Manrique, la “Epístola moral a Fabio” y Quevedo» (Díaz 2007, 247).

Las referencias a Quevedo dentro de la obra *Ensayos completos* —que Salinas comenzó a redactar a principios del conflicto— resultan relativamente eventuales y se pueden encontrar en otros momentos ajenos a los ya mentados por el crítico. El vate, que tildó a Quevedo de «gran poeta español», recuperó su figura y la de sus contemporáneos con el fin de que el mundo conociese esa «hexarquía sin igual en Europa» (Salinas 1983, 20):

Don Francisco de Quevedo, escritor que indudablemente en estos últimos años está ganando más y más en la estimación no sólo de España, sino de los países americanos, porque se ha visto todo lo que tiene de profundamente contradictorio, de personalidad dramática, de trasunto y de compendio del eterno drama del hombre, de lucha entre el bien y el mal. Quevedo nutrido de ciencia escrituraria y de Biblia, Quevedo, que se sabe de memoria a todos esos varones y alguna de las féminas, como Santa Teresa, Quevedo, que tiene en la cabeza todo eso que yo tengo fuera de la cabeza, desgraciadamente, Quevedo se preocupa por lo que dice Unamuno que tenemos que preocuparnos. Unamuno dice que el error del mundo moderno es pensar en la vida. Claro, éstos son disparates de españoles: ¡venirle al hombre con que debe pensar en la muerte! Pero los españoles tenemos a Unamuno, que dice que hay que pensar en la muerte y no en la vida. Quevedo fue un hombre de esto, que se pasó la vida pensando en la muerte y repite muchos de los conceptos sobre la muerte que se repiten en la Biblia, y dice en un cuarteto del soneto «Antes que sepa andar, el pie se mueve camino de la muerte». Eso está claro en la Biblia y es terrible que el hombre, cuando no sabe andar, cuando es un infante, ya está moviéndose camino de la muerte (Salinas 1983, 129-130).

Por otra parte, en su faceta de educador también se ocupó de Francisco Quevedo tal y como atestigua la carta que dirigió a Jorge Guillén desde el desarraigo de la patria:

Mi querido Jorge: Tu carta me llegó cuando estaba en pleno hervor de Rubén Darío. Las conferencias han sido en cinco semanas seguidas, de modo que apenas acababa con una tenía que ponerme a preparar la siguiente. Al mismo tiempo me tocaba este mes Quevedo, autor más difícil de todos en el retablo barroco (Salinas 1992, 334).

José María de Cossío (1892-1977): Este miembro de la Real Academia de la Lengua consagró varios de sus trabajos a Francisco de Quevedo y Villegas. La primera aparición del lírico del Siglo de Oro que se ha podido rastrear dentro de la ingente producción de José María de Cossío se puede hallar en los dos volúmenes de *Los toros en la poesía castellana (estudio y antología)*, fechados en 1931. El primer ejemplar señala al creador de *Canta sola a Lisi* como corifeo de la corriente antitaurina del siglo XVII gracias a su «Epístola censoria contra las costumbres presentes de los castellanos», destinada al Conde-Duque de Olivares y al soneto, de tono grave, «Al repentino y falso rumor de fuego que se movió en la plaza de Madrid en una fiesta de toros»: «Para Quevedo [...] el ejercicio de los toros es pueril, y mayores empresas deben solicitar al mancebo animoso» (Cossío 1931, 126).

Posteriormente, el que fuese elemento imprescindible en la cohesión de aquel grupo recupera, en el segundo libro de esta antología, un fragmento de la «Epístola censoria contra las costumbres presentes de los castellanos», dirigida a Olivares, los sonetos «Llueven cañadas aguas en vellones», «Descortésmente y cauteloso el hado», «Si caíste, don Blas, los serafines», «Ves con el polvo de la lid sangrienta» y las décimas «Floris, la fiesta pasada».

Seguidamente, en *Notas y estudios de crítica literaria. Siglo XVII: Espinosa, Góngora, Gracián, Calderón, Polo de Medina, Solís* (1936) el crítico taurino aboga por la filiación que guarda *El hospital de incurables* de Polo Medina con la obra satírica de Francisco de Quevedo: «Pero para notar la semejanza no es preciso descender a análisis de ninguna especie. Estilo, alusiones, equívocos, gracias, caracteres, el ambiente mismo del infierno [...] son trasunto del gran D. Francisco» (Cossío 1936, 186).

Consecutivamente, en *Fabulas mitológicas en España* (1952) José María de Cossío comenta la originalidad, el color «austero y grave, sin opulencias descriptivas ni alardes retóricos artificiosos» (Cossío 1952, 252) de la «Fábula de Apolo y Dafne», publicada por Pedro Espinosa en *Flores de poetas ilustres* (1605): «Es tan poco característica de su personal manera literaria como ejemplar de su carácter originalísimo, como de poeta que hasta interpretando un texto latino en el arte, como en la vida, no supo sino de fiera independencia» (Cossío 1952a, 253-54).

Por último, en el conjunto de ensayos que se agrupan bajo el título *Poesía española* (1952), Cossío interpreta la imagen poética de los labios como relámpagos en la poesía de Francisco de Quevedo y Gustavo Adolfo Bécquer³⁰: «Quevedo y Bécquer [...] al utilizar esta imagen, han llegado a resultados divertidísimos» (Cossío 1952b, 99).

Jorge Guillén (1893- 1984): Son muchos los especialistas que han percibido la gravitación del astro quevedesco en la retórica de este poeta absoluto.

La primera noticia que divisa el investigador en torno a esta vinculación procede de E.M. Wilson que en su trabajo, «Modern Spanish Poems, Guillén and Quevedo on death» (1953), defiende la presencia de los poemas «Miré los muros de la patria mía» y «Todo tras sí lo lleva el año breve» en la elaboración de la poética de Jorge Guillén³¹: «Guillén, consciously or unconsciously, has taken two ideas from two sonnets of Quevedo and presented them differently» (Wilson 25).

Posteriormente, Anne Marie Couland en el ensayo «La problematique du temps dans “Aire Nuestro”» (1978) plantea el concepto de temporalidad de Jorge Guillén así como su actitud estoica ante el inexorable correr del reloj: «Pour Guillén, la notion de la mort n'est pas une source de désespoir. Son attitude est plus proche de celle d'un Quevedo [...] par son humilité et sa dignité: “mas si es ley y no pena, ¿qué me aflijo?”» (Couland 180).

Años después, Rubén Benítez en «Jorge Guillén and the Will to Form» (1981) reivindica la consonancia formal entre ambos—basándose en unos versos de la composición «Los amantes»— e incide, nuevamente, en el motivo del *tempus fugit*.

La noción del tiempo, cuyo fluir conduce irremisiblemente hacia la muerte, y la filiación del deceso con la pasión amorosa vuelve a hacer acto de presencia en la introducción que Antonio Piedra realizó para el poemario *Final* (1987). En ese estudio preliminar, el crítico, conocedor de lo parejo que caminan estas dos concepciones en la obra quevedesca, transcribe unas líneas de Jorge Guillén en las que el lírico vallisoletano aleja la razón poética que había configurado el imaginario de Francisco de Quevedo:

³⁰ Concretamente este análisis se lleva a cabo en el texto «Dificultades de lo complejo», incluido en *Poesía española*.

³¹ Wilson, en la reescritura de su artículo, agrega un escrito de Jorge Guillén en el que el lírico reconoce—tal y como menciona Gregorio Torres Nebrera en su trabajo «Quevedo desde la mirada lectora de Jorge Guillén (2008) —la mayor presencia de la segunda composición quevediana en su poética.

Pero el amor no basta, naturalmente. Yo no me acojo en absoluto a la tradición tan ilustre, tan decadente, y por eso elegante del amor-muerte. La muerte es otro tema. Desde el primer *Cántico* aparece la muerte aceptada, como ley natural, en la tradición estoica, por ejemplo de un Quevedo. Pero fui hostil a la confusión de un Quevedo, hostil a aquello de vivir es morir. La muerte no orienta la vida, porque en Aire nuestro, en toda esa obra, el horizonte es terrestre (Piedra 14).

Las aportaciones precedentes, exceptuando la de Antonio Piedra, son tenidas en cuenta por José Luis Calvo Carilla en el trabajo *Quevedo y la generación del 27 [1927-1936]*, texto en el que el especialista reseña la inexistencia, prácticamente total, de la impronta quevedesca en los dos primeros *Cánticos*.

Un año después, con motivo del centenario del nacimiento de Jorge Guillén, se reunieron las actas que se llevaron a cabo bajo el título *Jorge Guillén, el hombre y la obra: actas del I Symposium Internacional sobre Jorge Guillén, Valladolid, 18-21 de octubre de 1993*. Dentro de esos testimonios se pueden hallar importantes referencias que, desde uno u otro prisma, ahondan en los lazos que unían a estos dos grandes artistas. Así, el docto José Manuel Blecua en «Al margen de *Homenaje*» evoca el proceso creativo por el que transitó Jorge Guillén para concebir «La vieja y don Francisco»:

Aprendió muy bien la mordacidad de Quevedo y por eso escribe un soneto extraordinario, con una lengua barroca, llena de gracia. Como yo le dijese que había encontrado un soneto inédito de Quevedo a una vieja, que terminaba «y luego dais la teta a las arañas», me lo pidió, y después me envió dedicado el que titula «La vieja y don Francisco» en «Al margen de Quevedo» (Blecua 1993, 29-30).

Del mismo modo, Francisco Quintana Docio en «Réplicas intertextuales elocutivas en la poesía de Jorge Guillén» desvela como en el poema «El desterrado», incluido en segundo *Cántico*, el lírico se apoya en un verso de don Francisco para ofrecer su particular percepción del espacio que le rodea:

El poema «El desterrado» [...] encierra seguramente la transformación de un verso de Quevedo para dar una salida muy poco quevedesca a una situación de evanescencia negativa. Me refiero al rotundo «yace la vida envuelta en alto olvido», de la silva «El sueño» de Quevedo (la que comienza «¿Con qué culpa tan grave,...») (Quintana 225).

Una década después, José Luis Gómez Toré publica en la revista *Voz y Letra: Revista de literatura* un artículo, «Serán mis sucesiones de viviente» (2003), en el que defiende el calado de las raíces de la joven literatura en la savia literaria precedente y aboga por la identidad existente, pese a ciertas diferencias, entre Francisco de Quevedo y Jorge Guillén. Así, el crítico, aún consciente de las divergencias en lo que al motivo de la muerte se refiere, defiende esa oposición como base dialógica entre ambos:

Quevedo contempla la vida con desconfianza y siente por doquier la amenaza de la muerte futura. Pero, precisamente, desde esa oposición es desde donde entabla Guillén conversación con

Quevedo, porque, aunque Guillén dé un sí decidido a la vida, ese sí no ignora (no puede ignorar) la gran negación que es la muerte (Gómez 2003, 18).

El debate propiciado por estas y otras cuestiones vitales y poéticas se resuelve, para Jorge Guillén, en poemas como «Muerte a lo lejos» —composición de reconocida herencia quevedesca—, «Una sola vez», *Homenaje*, «Hora de las diferencias», «Obsesión» o «Ofrecimiento del tesoro». Paralelamente a la plática que mantiene con el difunto, Toré escenifica las ocasiones en las que el poeta emplea citas y rescata títulos de Francisco de Quevedo para sus composiciones (véase el caso de *Cántico* o «Hora de la verdad»).

Consecutivamente, Francisco Javier Díez de Revenga publica en el año 2004, en *La Perinola*, el opúsculo «Más sobre la recepción de Quevedo por los poetas del siglo XX: (Quevedo y Jorge Guillén)». Dicho artículo reincide en el sesgo quevedesco de «Muerte a lo lejos»³², plantea las reticencias guilleanas en torno a la doctrina quevediana y patentiza la cita de Quevedo que precede a la composición «A la altura de las circunstancias».

Seguidamente, Francisco Díaz de Castro en «Los poetas del 27 y Quevedo» vuelve a reseñar el antagonismo existencial que anida entrambos, basándose en la contradicción del «soneto paródico, de Jorge Guillén, “*Ars vivendi*”» (Díaz 2007, 249) y en la serie de poemas «Al margen de Quevedo».

Sin embargo, a pesar de lo antitético de su relación, la postura de Jorge Guillén se va estabilizando hasta desembocar en la loa satírica de la composición «Quevedo», contenida en *Y otros poemas*:

Pero el humor genial atiende al mundo.
Y lanza sus chacotas
a tantos simulacros.
Mentirosos, hipócritas, farsantes,
Seres que siendo apenas se desmienten.
“Verdad severa enmiende el sentimiento”.
Si varón fuerte, dura virtud ama (Díaz 2007, 249).

Por último, Gregorio Torres Nebrera en el ensayo «Quevedo desde la mirada lectora de Jorge Guillén», inserto en *Del Siglo de Oro y de la Edad de Plata: estudios sobre literatura española dedicados a Juan Manuel Rozas* (2008), retoma las consideraciones expuestas en los estudios precedentes e incluye nuevos datos. En primer lugar, el crítico subraya como Jorge Guillén en «Lenguaje de poema: una generación», incluido en *Lenguaje y poesía* (1961), reconoce la deuda que su núcleo poético mantuvo

³² El especialista señala que la crítica se encuentra dividida con respecto al débito de Francisco de Quevedo en este texto.

con el periodo áureo: «Ahora [...] se airea todo el Siglo de Oro lírico, y no solamente a Góngora. Entre Garcilaso y Quevedo reaparecen los admirables segundones [...] Y si se vindica al gran don Luis cordobés se da valor actual a Gil Vicente, a Fray Luis de León, a San Juan de la Cruz, a Lope, a Quevedo» (Torres 295).

En segunda instancia, Gregorio Torres recupera un fragmento de la tesis doctoral de Jorge Guillén, *Notas para una edición comentada de Góngora* (1925), en el que el poeta, al analizar las «palabras cómicas» del vate andaluz, reconoce la supremacía de Francisco de Quevedo en este campo:

Al tratar de las “palabras cómicas” del cordobés, de los efectos grotescos que Góngora persigue al enlazar ciertas rimas, reconoce Guillén que en tal uso el autor del Polifemo “se muestra parco en parangón de Quevedo. Quevedo ha explotado tanto esa mina que debemos considerarla suya. Nadie —de los españoles— se ha aventurado tan lejos como él en las fantasmagoría grotesca” (Torres 301).

Melchor Fernández Almagro (1893- 1966): El periodista, historiador y académico legó un completo estudio, *Vida y literatura de Valle Inclán* (1966), en el que se da por sentado el acercamiento del escritor gallego a la edición de Rivadeneyra de Francisco de Quevedo, así como la presencia del alma encarnada quevedesca en su ideario estético: «Pudo citar Valle Inclán también a Góngora y a Quevedo, sobre todo a este último. Pero no lo haría [...] Celoso Valle Inclán de su personalidad, resistió siempre a confesar sus más auténticas influencias» (Fernández 1966, 111).

Antonio Espina (1894-1972): El poeta, que gozaba de «muchísima gracia madrileña, y quevedesca» (Guillén 1980, 468), sacó a la luz una semblanza (1945) sobre Francisco de Quevedo y Villegas tras el requerimiento, por parte de la Editorial Atlas, de su participación en la Colección de biografías. La obra ha sido reseñada, escuetamente, por Alberto Sánchez en «Quevedo, figura literaria» (1986), texto en el que se pondera la «gran importancia al cuadro político-social de la época» (Sánchez 1986, 574) que llevó a cabo Antonio Espina.

Más de dos décadas después Ricardo Gullón en «Espina, Antonio: Quevedo. Madrid, Imp. Estades. Colección "Vidas". Ediciones Atlas, 1945. 158 págs» (2007) se detiene en la estructura de esta composición y elogia el buen hacer, a pesar de las deficiencias, de Antonio Espina.

Posteriormente, Enrique Serrano Asenjo saca a la luz «Quevedo, Francisco de (CA. 1500, Tres lecturas desde el margen: Antonio Espina, Clara Campoamor, Ramón Gómez

de la Serna)», artículo incluido en *Temas literarios hispánicos (II)* (2014). En esa monografía el especialista evidencia la «lectura política de esa España de los Austrias, tan parecida en aspectos fundamentales a la de la dictadura» (Serrano 2014, 290), la mezcla entre psicología y política del personaje, la construcción de la obra y las licencias que el lírico emplea en el desarrollo de la misma:

Las cuatro quintas partes del texto se ocupan de los primeros cuarenta años de vida de Quevedo, mientras que la quinta parte restante la dedica a sus últimos veinticinco años. Tan flagrante desequilibrio [...] se debe a que el escritor modernista privilegia el tiempo con menos documentación de su personaje y con más posibilidades de ser novelado, incluida la efectista contextualización sobre el Madrid y la España del Siglo de Oro (Serrano 2014, 290).

No obstante, el contacto entre Francisco de Quevedo y Antonio Espina no se limita exclusivamente a la labor de biógrafo de este último, sino que se deja sentir en otros aspectos creativos y estéticos. Así, en la *Revista de América* publica «Quevedo y las mujeres: Una forma del romanticismo» (1947), artículo en el que bosqueja a un lírico cargado de animadversión hacia las mujeres, donjuanesco y desprovisto del sentimiento que vierte en su poesía de carácter amoroso:

¿Por qué sentía Quevedo tanta animadversión hacia la mujer? Es difícil encontrar otro alto espíritu entre todos los de cualquier país y época que experimente un sentimiento de hostilidad contra las mujeres, tan sañudo y tan constante. Quevedo se recrea en este sentimiento con ese gusto acerbo y procaz en que es maestro insuperable (Espina 1947, 349).

Por último, en el estudio preliminar que Gloria Rey realiza para *Ensayos sobre literatura* (1994) se puede apreciar como César González Ruano en la *Antología de poetas españoles contemporáneos en lengua castellana* (1946) subraya la comunión existente entre ambos autores: «Antonio Espina es principalmente un espíritu crítico y sutil, escéptico, satírico y dramático, destructor y próximo a la caricatura de costumbres, lo que es genuinamente español, de Quevedo a Larra, con quienes, por otra parte, puede, de quererse, encontrársele puntos de contacto» (Espina 1994, 56).

Páginas después, en el ensayo sobre Larra, Antonio Espina compara a Francisco de Quevedo con el genial autor del siglo XIX: «De don Francisco de Quevedo tiene la crueldad, el sarcasmo implacable, la oscilación fantástica» (Espina 1994, 112).

Adriano del Valle (1895- 1957): Dámaso Alonso consideró, en el prólogo de la obra *Arpa fiel* (1941), —incluido en el volumen *Obra poética* (1977) — que el peculiar estilo de Adriano del Valle se encontraba fuertemente enraizado en la tradición española y se hermanaba con el juego y el requiebro verbal de Quevedo: «Gran arte este de atormentar, de violentar el idioma, en trance de parto de cada palabra. Puede ser que, desde

don Francisco de Quevedo, nadie haya salido tan aventajado en él como Adriano del Valle» (Alonso 1977, 15).

El espíritu estético de Adriano del Valle, así como su conocimiento «del Medievo, el Renacimiento y, sobre todo, Quevedo» (Valle 1992, 61) le llevan a declarar, tal y como transcribe Mercedes García Ramírez en el estudio preliminar de *Antología necesaria* (1992):

Lo que pensamos hoy es que hubo Creacionismo francés que citando, quizás, unos versos de Apollinaire ignoraba que citaba a nuestros clásicos. Apollinaire hizo una traducción de La lozana andaluza de Francisco Delicado...Conocía a nuestros clásicos y los estudió...Cuando yo tenía dieciocho años, había descubierto en Quevedo esta fábula, anticipación ultraísta:

Los soldados más valientes
de aquella edad enarbolan,
en las almenas del brindis
las banderas de las copas (Valle 1992, 61).

Mauricio Bacarisse (1895-1931): El «Abogado Asesor de la Gran Compañía Anónima del Ultra» (Bacarisse 24) mencionó a Francisco de Quevedo en el poema «Hay un Madrid que no tiene ni flores, ni fuentes ni frondas» (1916), perteneciente a su primer poemario, *El esfuerzo* (1917):

Hay un Madrid que no tiene ni flores, ni fuentes ni frondas.
Un Madrid paria y viudo. Sus acacias orondas
y sus olmos son muy pobre limosna para sus vías mondas.
¡Oh, Madrid de las rondas!

Madrid de los gasómetros redondos, cual grandes tambores.
Madrid de las esbeltas humeantes chimeneas.
Madrid de los obreros denegridos y trabajadores
y de las hembras feas.

Madrid de los alegres lavaderos. La carnal materia
se hacina en vergonzosos absurdos falansterios.
Madrid compendio de desdicha y hambre. Haz de la miseria
y de los cementerios.

¡Oh, Manzanares, al que motejaba de arroyo aprendiz
el buen Francisco Gómez de Quevedo y Villegas!
¡Ruín y estéril complemento del grato goyesco tapiz
que ni bañas ni riegas!

Dehesa de la Arganzuela. Primavera. Luz de esmeraldinas
Praderas como aquellas de Patinir, divinas;
un manzano en flor contempla en las aguas azules, hailinas,
sus guedejas albinas.

Granja del Atanor toda de oro. Otoño dehiscente.
El follaje desgrana su ambarino abalorio.
Lleno de hojas-monedas parece el tazón de la fuente

plato de peritorio.

Suciedad, senectud. Fragmentos de mil ruinas herrumbrosas
tiradas en el polvo: la Ronda de Toledo.
Bajo el sol, juega al cané la canalla con cartas pringosas
sin zozobra ni miedo.

Bajo un convento y un Palacio Real la Ronda de Segovia
se arrodilla sumisa como una pobre novia.
Allí hay hambre. El hombre como un can aúlla en su
[hidrofobia.
La sed social agobia.

Allí se tuestan bajo el sol las chozas del pobre suburbio.
Allí están virtualmente la huelga y el disturbio.
Hierva en el pecho de sus habitantes un odio intenso y turbio.
¡Oh, rencor del suburbio!

Rudos brazos transforman la energía en útil trabajo.
Negras locomotoras jadean arrastrando
su gusano de acero y de madera. ¡Hombre del andrajo,
te redimes sudando!

Estación de las Pulgas, manufacturas, fábricas rojizas.
Las arterias fabriles laten con feroz pulso.
Los enigmas se rompen con volantes, huellas y cenizas,
con ciencia y con impulso.

Igual que flautas las máquinas silban. Como contrabajos
Zumban roncadas dínamos un sinfónico scherzo.
Es la gran orquesta de los armoniosos pujantes trabajos.
¡Sonata del esfuerzo!

Tras el tapial de un viejo camposanto se alzan con dolor,
negros, aciculares, con perfil neto y fuerte,
los siniestros cipreses que recuerdan al hombre en su labor
la Miseria y la Muerte (Bacarisse 102-104).

José Bergamín (1895- 1983): «El escritor más barroco de todos los que desde la generación del 98 [...] ha dado España» (Bergamín 2008, 11) se ocupó en varias ocasiones de don Francisco de Quevedo, tal y como se puede apreciar en la bibliografía existente.

El primer estudioso en poner de relieve la relación que une a ambos poetas fue José Luis Calvo Carilla en *Quevedo y la generación del 27 [1927-1936]*. En esa obra, el crítico defiende que el espíritu quevedesco que late en José Bergamín hunde sus raíces en Valle-Inclán, Ramón Gómez de la Serna y Miguel de Unamuno, tríada de personalidades artísticas que encarnan tres cauces estéticos diferentes y que conducen a Bergamín «hacia

Quevedo, fuente última de su radicalidad expresiva»³³ (Calvo 1992, 121). La modulación idiomática y el bagaje quevedesco cristalizan en su ensayo «Quevedo» incluido en la obra *Fronteras infernales de la poesía*³⁴, texto en el que el lírico bosqueja la imagen de un hombre «luzbólico», metafísico, moralista, estoico y existencialista que encarna, por vez primera, el desgarrador dolor de España: «En él recoge la imagen de un moralista y de un hombre problemático, existencialista antes que Kierkegaard o Heidegger, todo en grados “infernales”» (Calvo 1992, 122).

La segunda referencia a Francisco de Quevedo en la obra de Bergamín se halla, en palabras de José Luis Calvo Carilla, en el texto «El disparate de la literatura española» — incluido en *Beltenebros y otros ensayos sobre literatura española*—. En este trabajo, del que Carilla extrae las declaraciones pertinentes para ilustrar su estudio, el lírico elogia «una vez más, los alucinados registros de las *Visiones*» (Calvo 1992, 122):

Quevedo construye sus visiones [...] como una Danza de la Muerte. Así, se ha recordado con sus prosas—quizá desde un punto de vista estético puro las más extraordinarias, sorprendentes, que se han producido en el idioma—las visiones pictóricas de un Brueghel y un Bosco—tan queridos de los españoles—. El disparate, los disparates de Quevedo, alcanzan, en este sentido, las más portentosas formas del arte, del arte poético de un escritor, logrados por el lenguaje humano (Calvo 1992, 122).

Las aportaciones y los apuntes sugeridos por Carilla son retomados por Francisco Díaz de Castro en su artículo «Los poetas del 27 y Quevedo» en el que el crítico vuelve a referenciar las dos obras del poeta en las que aparece la imagen de Francisco de Quevedo y Villegas. Así mismo, introduce una novedad al señalar el gran número de «acuñaciones bergaminianas de raigambre quevedesca» (Díaz 2007, 244) que aparecen en la producción, sobre todo prosística, de José Bergamín.

Las contribuciones de ambos críticos, a pesar de lo provechoso y valioso de sus consideraciones, pasan por alto la referencia de José Bergamín a un célebre verso de Quevedo («Será ceniza más tendrá sentido») que encabeza el soneto «Ya no esperaré más la triste aurora», así como un tercer escrito, «La España negra de Quevedo», incluido en *De una España peregrina* (1972), en el que José Bergamín resalta el ingenio quevedesco:

³³ José Luis Calvo Carilla en su monografía se hace eco del recuerdo que Rafael Alberti plasmó sobre el ingenio de su compañero, José Bergamín: «relojería del idioma era ya tan complicada, o más, que la de Quevedo» (Calvo 1992, 121).

³⁴ José María Balcells en el artículo «Quevedo desde sus ángulos de contradicción» (1980), publicado en *Cuadernos Hispanoamericanos*, cita unas líneas de esta obra de Bergamín para defender la tesis «de que ascética y sátira pueden casar» (Balcells 1980, 73).

Tenemos a Quevedo por el más extraordinario genio literario español [...] la perfección formal, en prosa y verso, de Quevedo, el valor artístico, poético, verbal, de su originalísima expresión imaginativa, siempre literaria, apurada en un arte popular y culto de decir incomparable, no tiene en lenguaje español quien lo alcance ni le supere (Bergamín 1972, 284).

Gerardo Diego (1896- 1987): «El más lopista de los miembros de la generación del 27» (Díez 2012, 222) mantuvo una compleja relación con Francisco de Quevedo como se puede apreciar en el artículo «Los poetas del 27 y Quevedo», de Francisco Díaz de Castro. En ese estudio el crítico señala los diferentes momentos en los que el lírico se ocupó de la personalidad quevedesca a lo largo de su producción refiriendo, en el proceso, los cambios que experimentó el poeta cántabro con respecto al creador de los *Sueños*. Según Castro, una de las menciones que Gerardo Diego dedicó a Francisco de Quevedo aparece «en una de sus jinojepas humorísticas» (Díaz 2007, 246).

De Don Francisco de Quevedo
se disfraza Astrana Marín.
Qué risa, Dios mío, y qué miedo
en las zahúrdas de Plutón³⁵.

Posteriormente, el investigador reseña un escrito de Gerardo Diego en la *Revista general* (1918) en el que el vate compara el humorismo de Miguel de Cervantes con el de Quevedo: «No es tan benévolo Quevedo. Mucho más violento y exacerbado. Su humorismo se desata en originales saltos y desplantes, juegos de ingenio en que brilla siempre una mueca burlona y un dardo satírico, tras los que se esconde una voz recia de asceta y de desengañado» (Díaz 2007, 246).

Seguidamente, el especialista se hace eco de un ensayo, publicado en la *Revista de Occidente* (1925), en el que Gerardo Diego ensalza y diferencia la figura y la estética de Luis de Góngora frente a la «opacidad seca de Quevedo» (Díaz 2007, 246).

Sin embargo, la animadversión mostrada por el poeta hacia su predecesor no se mantiene indefinidamente ya que, con el transcurrir de los años, «la opinión de Diego se matiza y se abre hacia un reconocimiento que tiene mucho que ver con la propia escritura» (Díaz 2007, 246). La primigenia mueca de desafección del rapsoda se trastoca al referir el primer volumen de las *Obras completas* de Quevedo editadas por José Manuel Blecua, donde «reconoce la grandeza del autor y afirma que si no publicó en vida sus poemas fue por tanto como los estimaba» (Díaz 2007, 246). Ese cambio de actitud también se percibe en otros discursos indicados por Castro como en un sucinto artículo, «Carceleras de

³⁵ Resulta interesante comprobar cómo Gerardo Diego hace referencia al título que aparece en *Juguetes de la niñez*.

Quevedo», en el que el poeta «destaca varios versos de una jácara para mostrar que incluso dentro de la poesía burlesca Quevedo sabe crear poesía puesta en boca de otro» (Díaz 2007, 247), en sus propias *Obras completas* —en las que reconoce la vigencia de Francisco de Quevedo— y en la valoración que realiza en el prólogo de la obra *Poesía amorosa*: «Es por su cancionero a Lisi por lo que no puede ser olvidado, pues en él el amor furioso y devastador va a triunfar de todos los convencionalismos de época y de escuela con un ímpetu y una verdad que podrían envidiar los románticos de 1830» (Díaz 2007, 247).

A pesar de lo meticuloso del análisis, Francisco Díaz de Castro no muestra las declaraciones que Gerardo Diego planteó sobre Francisco de Quevedo en la *Antología poética en honor de Góngora. Desde Lope de Vega a Rubén Darío* (1927)³⁶. En esa edición, el poeta reúne varios poemas del autor de *El Buscón* y vuelve a cargar contra las capacidades del chancero Quevedo al que acusa, entre otras cosas, de emular estéticamente a Luis de Góngora:

Si hubo algún poeta que profesase particular ojeriza a don Luis era el implacable Quevedo. En el nada edificante torneo entre los dos grandes mordaces, no es Quevedo el menos desvergonzado. Pero hay una razón cronológica para concluir que fue Quevedo quien tomó de la pavorosa panoplia de Góngora, bien bruñidas y ejercitadas, las hojas de doble filo de la sátira, torcidas siniestramente en curvas y quiebras de letrillas, décimas y sonetos. El ingenio de Quevedo supo encontrar en seguida un acento propio, más descarnado y seco que el de su rival. En un soneto de Góngora publicado por Miguel Artigas en el apéndice IV de su *Góngora* se leen estos versos «sabiendo que se ejercitaba Quevedo en el arte de la pintura» Noticia curiosa: «Tu pintura será cual tu poesía / bajo los versos, tristes los colores».

Estupenda definición. Bajo los versos, es decir, afinados por debajo del diapason normal; admirable acierto de crítico con aficiones músicas. Y tristes los colores. Porque en Quevedo hay color como hay armonía, pero triste el uno como baja la otra (Diego 1927, 19).

José María Pemán (1897-1981): Este escritor fue considerado, por Manuel Machado, como un poeta total. José M^a Pemán —en colaboración con el catedrático Miguel Herrero— publicó en 1944 *Suma poética: Amplia colección de la poesía religiosa española*, obra destinada a un público católico de vasto bagaje cultural en la que aparecen las composiciones de Francisco de Quevedo «Pues hoy pretendo ser tu monumento», «Pura, sedienta y mal alimentada», «Tened a Cristo son palabras vivas», «En un valle de mirtos y alisos», «Oh vista del ladrón bien desvelado» y «Vinagre y hiel para sus labios pide».

Vicente Aleixandre (1898- 1959): El Premio Nobel de Literatura formó parte de aquel «grupo nuclear» que navegó de noche por el Guadalquivir. Vicente Aleixandre —

³⁶ Francisco Javier Díez de Revenga en *Los poetas del 27, clásicos y modernos* (2009) sí se percata de este poemario al que califica como «deliciosa joya bibliográfica» (Díez 2009, 16).

que en aquellos años de camaradería no había dado aún a la imprenta su primer poemario— ha sido considerado por la crítica como un poeta tardío en cuyo orbe poético brillan, con intensidad, la pasión por la vida y por el amor.

Ese ardor por la temática amorosa y por la existencia encuentran su forma, según el estudio *La poesía de Vicente Aleixandre (Formación y evolución)* de Vicente Granados (1977), en *Mundo a solas*, libro dividido en tres partes que «se abre con una desoladora cita de Quevedo: “Yace la vida envuelta en alto olvido”» (Granados 278). La presencia quevedesca en la redacción de esta obra resulta palmaria como consecuencia de la transmisión y reivindicación que de Quevedo se hace por aquellos años. Así, el crítico focaliza su tesina tomando como ejemplo la composición «Humano ardor» en la que presiente el alma del poeta barroco y el *topoi* del «amor constante más allá de la muerte»³⁷:

Pero yo te acaricio sabiendo que la vida resiste
más que el fuego,
que unos dientes se besan, se besan aun sin labios,
y que, hermosa o terrible, aves enfurecidas
entre pestañas vuelan, y cantan, o aún me llaman (Granados 283).

Para Darío Puccini —véase *La palabra poética de Vicente Aleixandre* (1979)— *Mundo a solas* presenta resonancias quevedescas debido a la necesidad que Vicente Aleixandre siente de ampararse bajo el ala de Quevedo en los momentos de zozobra vital: «porque es a Quevedo [...] a quien el poeta hispánico suele pedir inspiración [...] cada vez que se siente introducido en épocas de profunda agitación y de duras decisiones [...] en momentos de personal decaimiento psicológico y moral» (Puccini 1979, 113).

Posteriormente, José Luis Calvo Carilla, en *Quevedo y la generación del 27 [1927-1936]* vuelve a reincidir en esta conexión tomando en consideración los testimonios destinados al lenguaraz satírico, así como la impresión que Francisco de Quevedo inculca en sus escritos. La primera referencia que Aleixandre consagra al autor de los *Sueños*— siguiendo las indicaciones de Carilla— aparece reflejada en el discurso que el poeta declama en el acto de recepción para la Real Academia:

En Quevedo se ha acumulado toda una experiencia personal del dolor, y esto en medio del barroco más engañado. En el tiempo literario, la mera existencia de Quevedo tiene una autenticidad sobrecogedora, y en el abrasado barroco su alma, cuando se manifiesta, nos parece, un instante, en su tiempo, como la expresión de la única alma legítima (Calvo 1992, 148).

³⁷ Yolanda Novo Villaverde cita a Francisco de Quevedo, en *Vicente Aleixandre, poeta surrealista* (1980) como ejemplo de inspiración para Aleixandre, en su veta amorosa: «Quevedo—por su sentimiento del amor eterno—» (Novo 89).

Más tarde, en la «encuesta Proust» de 1964, «a la pregunta “¿Mis poetas preferidos?”», responde: “Aquellos cuyo desarrollo ha cumplido una curva vital. Por ejemplo, Propertio, Quevedo, Yeats”» (Calvo 1992, 148).

Por último, José Luis Calvo Carilla rescata el texto «Tres retratos sobre Rubén Darío» —incluido en la colección *Obras completas* de la editorial Aguilar (1978)— en el que el poeta «con su propia autobiografía al fondo [...] hace explícita alusión al paso y desaparición de Góngora y a la sustitución por Quevedo» (Calvo 1992, 148).

En cuanto, a la impronta quevedesca en la poética de Aleixandre el crítico, atendiendo a algunos preceptos ya vislumbrados por sus predecesores, concluye:

La influencia de Quevedo en Vicente Aleixandre aparece con *Pasión de la tierra* (1928-1929) y se intensifica en *Espadas como labios* (1930-1931) y *La destrucción o el amor* (1932-1933), para estar presente en la poesía de toda la primera época. A este respecto, es significativo que *Mundo a solas* (1934-1936) se inicie con la cita «Yace la vida envuelta en alto olvido».

A partir de *Sombra del paraíso*, la presencia del Quevedo se difumina en la retórica aleixandrina, para pasar a primer plano al espíritu de Quevedo en la consideración del hombre sometido al tiempo y a la historia (Calvo 1992, 157).

La senda trazada por estos investigadores es transitada, nuevamente, por Francisco Díaz de Castro en el estudio «Los poetas del 27 y Quevedo». En ese análisis el especialista, tomando en consideración los juicios de sus colegas, dedica unas líneas a Vicente Aleixandre en cuya obra intuye, esporádicamente, una «mirada sarcástica» que se retrotrae a Quevedo: «Antítesis, hipérboles, conceptualizaciones: “Esa tristeza pájaro carnívoro”, “duele el viento gemido”, “mentira catarata”, o calcos más evidentes como “Ese profundo ojo oscuro donde no existe el llanto, / donde un ojo no gira en su cuévano seco”» (Díaz 2007, 251).

Castro, a pesar de comulgar con la doctrina de Carilla (en cuanto al dominio quevedesco en la primera época del poeta), introduce también los trabajos de senectud del vate en los que se puede distinguir la concentración del «desarrollo vital que Aleixandre admira en Quevedo» (Díaz 2007, 251). Estas obras, «*Poemas de consumación*, los *Diálogos del conocimiento* —con el espléndido “Miré los muros”³⁸— y los poemas inéditos reunidos bajo el título *En gran noche*» (Díaz 2007, 251) comprenden una muestra, según el crítico, de los sonetos metafísicos de Francisco de Quevedo y Villegas.

³⁸ Los editores Mario Hernández y Driss El-Fakhour en *Miré los muros. Vicente Aleixandre: Textos inéditos y olvidados* (1991) recuperan este texto que «transciende la meditación sobre el desmoronamiento de la ciudad y de la propia vida, proyectándose hacia una experiencia colectiva» (Hernández y El-Fakhour 1991, 10).

Por una línea «similar» parece abogar, en algún momento, Francisco Javier Díez de Revenga en *La poesía de Vicente Aleixandre. Testimonio y conciencia* (1999). En ese manual el experto traslada el análisis que Dámaso Alonso realizó sobre las composiciones aleixandrinas «Las palabras» y «En el fondo del pozo»: «Los sueños o visiones de “enterrado”, de los poemas “Las palabras” y “En el fondo del pozo”, son los ejemplos escogidos para valorar esta confluencia de “muerte y sueño” o “paisajes de alucinación”, con Quevedo» (Díez 1999, 94).

Unos años después, Inma Emiliozzi en la edición de *Nacimiento último. Historia del corazón* (2001) incluye una misiva, fechada el 25 de diciembre de 1945 y dirigida a José Antonio Muñoz de Rojas, en la que el poeta declara que *Mundo a solas* debería llamarse *Las furias y las penas*:

Estoy pensando en publicar un libro que tengo, intermedio entre La destrucción o el amor y Sombra del paraíso, más próximo del primero que del segundo. Se llama Violento destino, provisionalmente. Su verdadero título hubiera sido el de un folleto que creo tiene Neruda, en frase de Quevedo: Las furias y las penas. Ése sería su verdadero nombre (Emiliozzi 34-35).

Finalmente, Alberto Acereda Extremadura en el artículo «De Quevedo a Darío. Resonancias Líricas y actitud vital» (2001) presiente la influencia de don Francisco en dos composiciones del libro *Historia del corazón*:

En uno de sus poemas de *Historia del corazón* (1954), titulado «Mano entregada», por ejemplo, Aleixandre poetiza la relación amorosa por el contacto de la mano, y en otro del mismo libro, el titulado «Con los demás», el paralelo con Quevedo aún está más claro pues la relación erótica es también por los ojos (Acereda 2001, 21).

Juan José Domenchina (1898-1959): El discípulo de Juan Ramón Jiménez consagró un soneto³⁹, en la antología *La sombra desterrada y otros poemas* (1994), a Francisco de Quevedo:

Sañuda la dicción y honda la pena
bien nos edificaste al demolerle.
Tu voz, zapa en la sombra, nos advierte
que es oquedad la vida que nos llena.
Fue tu ver, infalible, la condena
Que conllevaste, lóbrego. Por serte
fiel, por ser tú, hombre entero, y por tenerte
de pie en tu torre augusta, en tu alta almena
de soledades, tu lección resuena
en nuestras almas y su alud nos vierte
esa lumbre de ocaso que te llena.
Postrimería de mi patria, fuerte

³⁹ Antonio Carreira en *A vueltas con el exilio: (de Juan José Domenchina a Gerardo Deniz)* (2015) hace referencia a un soneto que Domenchina dedicó a Quevedo.

senectud, ¡ay Quevedo de la pena
española, Quevedo de la muerte! (Domenchina 1994, 65).

Rosa Chacel (1898- 1994): La escritora, que tenía nombre de heroína criminal de amor, como decía Juan Ramón, estuvo en contacto, a pesar de su estancia en Italia, con los rumbos estéticos de su país de origen: «Llegamos y nos encontramos con que había un movimiento literario del que estábamos perfectamente informados» (Chacel 1989a, 15).

La novelista de *Estación. Ida y vuelta*—que establecía en su sonetario, *A la orilla de un pozo*, «explicitas vinculaciones generacionales» (Miró 46) —consideró someramente los poemas de Francisco de Quevedo «Si hija de mi amor mi muerte fuese», «Esta que duramente enamorada» y «Cerrar podrá mis ojos la postrera» para analizar la «idea de la vida» en su ensayo *Saturnal*: «Quevedo es, de nuestros poetas, el más profundo y rico en pensamiento, y el suyo culmina, sin la menor duda, en ese juego o enlace móvil, sin reposo, sin limitación posible, inagotablemente generador de amor y muerte» (Chacel 1989b, 212).

Posteriormente, en «Quevedo: dos sonetos unánimes y uno singular» la autora examina nuevamente la composición «Esta que duramente enamorada»⁴⁰ y se detiene en los versos de «Si hija de mi amor mi muerte fuese» y «Cerrar podrá mis ojos la postrera» que para ella encierran la esencia quevedesca: «Exprimir estos dos sonetos es como elaborar un dechado con los materiales más acendrados de Quevedo» (Chacel 1993, 66).

Finalmente, la novelista refleja en las páginas de sus diarios las impresiones que ha obtenido de su conferencia «Quevedo: dos sonetos unánimes y uno singular» y los sentimientos que ha albergado su ánimo tras la lectura de las obras de don Francisco. La primera alusión a Quevedo, data del viernes 14 de abril de 1967:

Me he puesto a leer la Vida de Marco Bruto, de Quevedo, con un prólogo de Ramón, que me llena de perplejidad. Las dos cosas: el libro y el prólogo. El libro más, tanto, que me deja sin fuerzas para hablar de ello. Es una mezcla de acierto y torpeza; un esfuerzo titánico para decir algunas cosas obvias y un enrevesamiento laberíntico que hace casi inaccesibles los aciertos (Chacel 2004, 389-390).

La siguiente referencia a Francisco de Quevedo se puede hallar el jueves 3 de enero de 1985: «Tengo que arreglar el principio de la conferencia y va a costarme trabajo. La de Quevedo será el trece de febrero; no tengo ni la menor idea de lo que podré hacer» (Chacel 2004, 900). Días después, concretamente el martes 7 de enero de 1985, doña Rosa vuelve a

⁴⁰ La editora de la obra, Ana Rodríguez Fischer, informa al lector de la presencia de estos versos «al final de un amplio pasaje de *Barrio de Maravillas*» (Chacel 1993, 67).

mencionar al poeta áureo: «Yo aquí, por mi parte, con el mismo ánimo, pero haciendo por sacar a flote lo de Quevedo» (Chacel 2004, 901). El sentimiento de decaimiento continúa al día siguiente cuando la escritora expresa: «Más vale callar. Tengo que seguir con Quevedo, me parece imposible» (Chacel 2004, 901). La misma actitud prevalece en la sucesiva jornada cuando Chacel siente alivio al posponer al autor: «Me deshice de Quevedo, no definitivamente, pero por lo menos conseguí postergarlo. Tengo que descansar y no meterme más en estas trivialidades» (Chacel 2004, 902).

Federico García Lorca (1898- 1936): El artista granadino que albergaba en su seno —según sus compañeros— «la sal de España», dirigió sus ojos hacia las más bellas y altas cumbres del arte patrio y universal. Así, Christoph Eich en *Federico García Lorca poeta de la intensidad* (1970) señala el tema de la muerte como un sendero por el que Lorca transita siguiendo las pisadas de otros poetas: «El tema de la muerte, con el que España ha realizado su más personal contribución a la literatura europea, continuase en Lorca en pie de igualdad respecto a antecesores tan eminentes como Jorge Manrique, Quevedo» (Eich 122).

Posteriormente, José María Balcells en *Miguel Hernández corazón desmesurado* (1975) toma en consideración la distinción de los tipos de soneto, promulgada por Luis Felipe Vivanco, y sitúa a Lorca, junto a Francisco de Quevedo, como encarnación de la forma métrica caracterizada por lo corporal o sanguíneo: «Aquellos en que prevalecen las realidades corpóreas a través de la realidad del propio cuerpo y de la sangre. Quevedo se alzaría, en el siglo XVII, con la prima de esta vertiente. En la poesía de nuestro siglo, la tendencia se encarna en [...] Lorca (sonetos amorosos)» (Balcells 1975, 104).

Subsiguientemente, Rafael Martínez Nadal, gran conocedor de su obra y su persona, declara en el estudio *El público: amor y muerte en la obra de Federico García Lorca* (1979):

Lo que de surrealismo puede haber en la obra de Lorca no proviene de París vía Barcelona. En él todo se orienta hacia la tradición visionaria y profética de la literatura y del arte español y universal. Mira hacia el Bosco, hacia el Quevedo de los Sueños, hacia Goya, el de Los sueños de la razón produce monstruos. Bajo el ropaje exterior surrealista se oculta siempre una vieja tradición cultural (Martínez 82).

Su conocimiento de los clásicos —en los que veía una cantera expresiva— y la relación que mantuvo con Pablo Neruda, cuya amistad establece un puente «perdurable entre las dos orillas de la poesía en lengua española» (Calvo 1992, 97) marcaron su

acercamiento a Quevedo, según reproduce José Luis Calvo Carilla en *Quevedo y la generación del 27 [1927-1936]*. En este estudio el crítico recopila los testimonios que el lírico chileno dedicó al ánima quevedesca de Federico —pues así puede ser nombrado incluso por los que no le conocieron, como afirma Jorge Guillén— a lo largo de su vida. Ambos alegatos aparecen recogidos en «Viaje al corazón de Quevedo»: «¿No vemos a un gran poeta y escritor quevedesco en Federico García Lorca, en cuya gracia del sur marítimo y arábigo caen las gotas mortales del alma de Quevedo, no lo vemos padecer y morir por haber recogido las semillas de la luz?» (Neruda 1947, 23).

En páginas posteriores Pablo Neruda vuelve a recordar a Federico García Lorca al referir una interesante anécdota que aconteció al genial dramaturgo cuando vagaba por España con La Barraca:

Poco antes de morir Federico García Lorca, contaba que en una de sus peregrinaciones, en el que el gran poeta conducía un pequeño teatro de estudiantes a través de los pueblos de España, llegó a una pequeña aldea y frente a la iglesia detuvo el gran carro de La Barraca y comenzó a montar el escenario.

Por no haber nada que mirar en el pueblo, Federico dirigió sus pasos hacia la iglesia y entró en su noche oscurecida. Comenzaba a atardecer...

Algunas viejas tumbas junto a las paredes antiguas mostraban aún sobre las piedras las letras cinceladas de los españoles muertos en otro tiempo.

Federico se acercó a una de ellas y comenzó con dificultad a deletrear un nombre: «Aquí yace—decía la lápida—Don «Francisco—Federico, no con emoción sino con algo de terror, siguió leyendo—...de Quevedo y Villegas, Caballero de la Orden de Santiago, Patrón de la Villa de San Antonio Abad...».

No cabía duda, el más grande de los poetas, el nombre terrible, desatado, con toda su pasión y su inteligencia y su trágica concepción gloriosa de la vida y de la muerte yacía ya olvidado para siempre, en una olvidada iglesia de un olvidado pueblo. El rebelde descansaba y el olvido y la noche de España lo cubrían. Había entrado en la que él llamara la agricultura de la muerte. El desdén, el desprecio con que él trató a su época, se vengaban de él, dejando su nombre radiante y turbulento sepultado bajo unas pobres piedras gastadas. Fue tal su emoción, me contaba Federico, que, turbado, desorientado, confuso y entristecido, volvió hacia los muchachos de La Barraca y ordenó embarcar de nuevo el tinglado y continuar el camino de Castilla (Neruda 1947, 39-40).

Lorca, «el gran poeta quevedesco» de «la risa alegre y la gracia genuina», alude también a Quevedo, según hace constar el investigador, al tratar del «duende»⁴¹: «El duende que levanta la torre de Sahagún o trabaja calientes ladrillos en Calatayud o Teruel,

⁴¹ A pesar de lo completo del análisis de Carilla este pasa por alto que Lorca no solo dirige unas palabras a Francisco de Quevedo en la conferencia «Juego y teoría del duende» sino que vuelve a remitirse a él en la ponencia «La imagen poética de don Luis de Góngora» en la que el lírico andaluz minusvalora la imagen poética quevedesca en pro de la gongorista, recalca el uso del «espíritu del idioma» por parte de Quevedo y acusa al creador de *Los sueños* de envidioso al escribir el soneto «Recetas para hacer Soledades» con el que «se burla de las extrañas palabrotas de la jerigonza que usa don Luis» (García Lorca 2001, 39).

es el mismo que [...] echa a volar a puntapiés alguaciles de Quevedo y quimeras de Goya» (Calvo 1992, 101).

Consecutivamente, José Luis Calvo Carilla afirma que existe una comunión entre los dos poetas hispánicos apreciable en el visible hermanamiento que media entre los *Sonetos del amor oscuro*⁴² y, más concretamente, en el terceto final del poema « ¡Esa guirnalda! ¡pronto! ¡qué me muero!» En cuyo terceto final se evidencia el tópico del «amor más allá de muerte» que tan bien supo emplear y caracterizar Quevedo.

Posteriormente, Francisco Díaz de Castro toma el testigo, en su artículo «Los poetas del 27 y Quevedo», retomando las aportaciones ya dilucidadas por Rafael Martínez Nadal y José Luis Calvo, e incluyendo el alegato expresado por Pedro Salinas sobre la filiación quevedesco-lorquiana: «Es el de Lorca un estilo de violencia expresiva solo comparable en energía al de Quevedo en la prosa. Quevedo emplea a ratos un estilo de agresión satírico: el de Federico es de agresión lírica» (Díaz 2007, 245).

Como se ha podido apreciar, las referencias directas que el lírico dirigió al pretérito poeta son algo exangües y no resulta sencillo percibir pistas «excesivamente visibles de esa influencia» (Calvo 1992, 100). Sin embargo, Ian Gibson, en un estudio relativamente reciente titulado *Federico García Lorca* (2011), acopia dos declaraciones del poeta andaluz que resultan sumamente esclarecedoras.

La primera aserción que introduce el especialista proviene de una entrevista que un periodista de *El Mercantil Valenciano* realizó a Federico García Lorca. En ese encuentro, el andaluz reconoce el ascendente de la obra de Quevedo en su propia creación: «Entre mis ecos han notado la huella de Lope [...] pero se les ha escapado la sombra de Quevedo en mi amargura» (Gibson 2011, 1040).

⁴² Andrew A. Anderson aboga en «García Lorca como poeta petrarquista» (1986) por la conexión formal entre *Canta sola a Lisi* y los *Sonetos del amor oscuro*: «A causa de su trágica muerte temprana, Lorca nunca puso imponer ni indicar el orden “artístico” de su ciclo de *Sonetos*, caso que a su vez nos recuerda lo sucedido con los sonetos dirigidos por Quevedo a Lisi, tampoco con ordenación definitiva» (Anderson 497). En «Federico García Lorca frente a la tradición literaria: voz y eco de San Juan de la Cruz en los Sonetos de amor oscuro» (1999-2000) Juan Matas Caballero certifica la presencia de Francisco de Quevedo en este poemario lorquiano. Por otra parte, Loretta Frattale en «Sobre la oscuridad melancólica de los sonetos amorosos de Federico García Lorca» (2007) sitúa a Quevedo como «maestro de oscuridad y pasión» de Lorca.

La segunda noticia se centra en una confesión que hace a Felipe Morales en la que asevera que en México dará una conferencia sobre Francisco de Quevedo⁴³. Por desgracia, la susodicha ponencia no se ha podido hallar por lo que no se puede asegurar que, finalmente, fuese llevada a buen puerto.

Dámaso Alonso (1898- 1990): El poeta que se veía a sí mismo como segundón de la comunidad poética que integraba fue un consumado lírico y un prestigioso docente universitario, ya que sus estudios «dedicados a Luis de Góngora y a San Juan de la Cruz, han permitido leer de forma diferente la poesía española» (Canavaggio 152).

Sin embargo, el vate que disertó, en numerosas ocasiones, sobre Góngora y los clásicos sentía especial afinidad por Francisco de Quevedo y Villegas⁴⁴ al que consideraba «uno de los mayores poetas españoles de todas las épocas» (Alonso 1966, 67).

Así lo demuestra en su obra *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos* —compendio de conferencias expuestas en diferentes lugares de América— en la que refleja el carácter contradictorio y el pensamiento poético de un lírico cuyos tentáculos heroicos tocan el corazón del hombre del siglo XX: «Y en lo que toca al efecto sobre el lector del siglo XX (¡sin comparación con ningún poeta del Siglo de Oro!), tironazo afectivo, sacudida» (Alonso 1971, 573).

Si bien es cierto que el ejemplar citado es la muestra más analizada por los críticos⁴⁵ de la máxima quevedesca del poeta, no es menos cierto que no es la única ocasión en la que el catedrático refiere unas líneas sobre Quevedo. En 1966 publicará, junto a Eulalia Galvarriato Alonso, *Primavera y flor de la literatura española*. El estudio, que consta de cuatro volúmenes, dedica un apartado, del segundo tomo, a la prosa, la poesía y la biografía de Francisco de Quevedo: «Sea de esto lo que fuere, su valor literario es enorme» (Alonso 1966, 67).

⁴³ En *Palabra de Lorca. Declaraciones y entrevistas completas* (2017) se retoma esta declaración y la intención de Federico de exponer en el continente amigo sus impresiones sobre don Francisco: «Hablaré en Méjico de Quevedo, porque Quevedo es España» (García Lorca 2017, 461).

⁴⁴ «Dámaso Alonso has frequently declared that, although he appreciates the art of Góngoras, his own poetry and convictions are closer to those of Quevedo» (Rivers 242).

⁴⁵ Las alusiones a ese estudio por parte de los investigadores son numerosas. Véase, por ejemplo, «Aproximación crítica a la lírica amorosa de Quevedo» de José María Pozuelo Yvancos, la introducción de *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas* (editado por Lía Schwartz e Ignacio Arellano), etc.

Posteriormente, en *Obras completas VIII. Comentario de textos* (1985) aparece el ensayo «Góngora y Quevedo, dovelas del arco lírico español», en el que Dámaso Alonso reivindica la literatura española del período áureo:

Pero es la verdad que el concepto internacional de la cultura española se ha formado a lo largo de los siglos de la decadencia de España. Uno de los puntos en que la injusticia es más notoria es el escaso reconocimiento del valor de la lírica española del Siglo de Oro. Lo triste es que los mismos españoles hemos cerrado los ojos a un hecho evidente: que en nuestros siglos XVI y XVII poseemos una serie de poetas líricos de extraordinaria personalidad, de una intensidad, es decir, de un adentramiento hacia la entraña del misterio poético y de una fuerza de intención ya límite en naturalezas humanas (Alonso 1985a, 696-697).

Por último, en *Antología de nuestro monstruoso mundo* (1985) el poeta ensalza la grandeza de «las almas literarias españolas» en el poema «No me valdrán tan sólo los que fueron amigos»:

Después, ya en la alta sede
buscaré en especial almas eternas,
las almas literarias españolas
del Siglo de Oro:
tal las almas eternas de Miguel de Cervantes,
de San Juan de la Cruz y de Luis de León,
y de Lope y Quevedo y Luis de Góngora
(y otras muchas de alturas y portentos) (Alonso 1985b, 193).

Emilio Prados (1899-1962): La incompreensión poética y la conciencia de destierro se encuentran fuertemente arraigadas en la personalidad de Emilio Prados desde el comienzo de sus andares artísticos. El poeta, tras su exilio forzoso, observa con inquietud y desesperanza como su obra, acogida por su continente de adopción, no goza del mismo reconocimiento en su tierra natal debido «en gran medida, a su oposición a publicar en España» (Hernández 1988, 53). Ese antagonismo se resuelve, según refleja Patricio Hernández en su obra *Emilio Prados: la memoria del olvido (I)* (1988), con la aceptación de «los requerimientos de colaboración que en 1958 le hace Camilo José Cela para la revista *Papeles de Son Armadans*» (Hernández 1988, 53). En esa cooperación, Emilio Prados rinde un sentido panegírico «a sus poetas preferidos —San Juan de la Cruz, Jorge Manrique, Quevedo y Bécquer— bajo el título de *Sonoro enigma*»⁴⁶. (Hernández 1988, 53).

La inclinación que Emilio Prados siente hacia Francisco de Quevedo aparece también bosquejada por su amigo, Luis Cuervo y Jaén, en «Emilio Prados, retrato

⁴⁶ Un año después, Ignacio Javier López en su artículo «Mística y transfiguración en Larrea y Prados» (1989) vuelve a reseñar, brevemente, la aportación de Emilio Prados a la revista *Papeles de Son Armadans*: «Partiendo de motivos tradicionales en la poesía española (se citan versos de Quevedo, San Juan de la Cruz y Jorge Manrique), el poeta expresa el peso de la tradición» (López 1989, 233).

minucioso e inédito de un hombre excepcional» (2001). En esa representación el camarada del poeta recalca el didactismo del lírico y expone las útiles enseñanzas que le transmitió:

En otra ocasión, me invitó a leer los sonetos de amor de Góngora y Quevedo, que él valoraba como los dos mejores de la lengua española [...] En ellos—me afirmaba Emilio—, el amor y la muerte se entrelazan en una especie de cúspide. Pues mientras Góngora apura el amor para que se cumpla dentro de la existencia humana, Quevedo pretende un amor que dure entero después de apagarse ésta (Cuervo 125).

Ernesto Giménez Caballero (1899-1988): El escritor y diplomático español publicó, entre 1940 y 1949, *Lengua y literatura de España*, colección de manuales destinados al aprendizaje del arte patrio. En el tercer volumen de esta serie, consagrado a la epopeya y a la mística de la Edad de Oro, Ernesto Giménez Caballero dedica unas escuetas líneas a la figura de don Francisco: «Quevedo. —Famosísimo poeta, novelista, teólogo, historiador y político español (1580-1645)» (Giménez 1943, 224).

Menos parca resulta su contribución en el tomo cuarto, consignado al teatro, la lírica y la prosa de la Edad de Oro, en el que el político destaca el ascendente estoico en la prosa doctrinal de Francisco de Quevedo e incluye, a modo de cuestionario, un fragmento de *La vida de Marco Bruto*: «Quevedo ya no es platónico ni aristotélico. Su gran doctrina es el estoicismo» (Giménez 1944, 241).

Por último, en el quinto ejemplar (dedicado a la poesía) lleva a cabo un esquema sintetizador de la lírica española en el que presenta a Francisco de Quevedo como emblema del conceptismo barroco.

Juan Chabás (1900-1954): Este poeta levantino de firmes convicciones republicanas que sufrió la experiencia del exilio publicó en 1933 *Breve historia de la literatura española*, libro en el que recorre la historia de las letras españolas y en el que aparece tanto la biografía de Francisco de Quevedo como el análisis de sus obras:

En su conjunto, Los Sueños forman un maravilloso aguafuerte de las costumbres—las malas costumbres—de la España de Felipe IV. Nadie puso en semejante pintura mayor y más descarnado realismo aparejado a tanta fantasía. Nadie tampoco llegó a la desenfrenada mordacidad, a la sátira cruelísima—arañazos súbitos, zarpazos con uñas venenosas de hieles lívidas—que acreditan a Quevedo de insigne fustigador moral (Chabás 174).

Ramón J. Sender (1901-1982): La feliz comunión entre Francisco de Quevedo y el indomable Ramón J. Sender ha sido percibida por diversos investigadores. Primeramente se puede hallar en la edición de Francisco Caudet *Correspondencia Ramón J. Sender Joaquín Maurín (1952-1973)* (1995) en la que el político, Joaquín Maurín, se muestra entusiasmado ante la futura empresa, sobre Quevedo, que podría llevar a cabo

Sender: «Me parece de perlas, para más adelante, que consagres un artículo a Garcilaso y otro a Quevedo» (Sender 1995, 221). Líneas después, el autor de *Réquiem por un campesino español* hace notar a su destinatario el error que ha cometido con respecto a Francisco de Quevedo: «Pero me gusta recordarte que Lope y Quevedo vivieron lo mejor de su madurez bajo Felipe IV» (Sender 1995, 607).

En segunda instancia Francisco Carrasquer en *Sender en su siglo: antología de textos críticos sobre Ramón J. Sender* (2001) recupera la labor periodística del escritor con un fragmento, publicado en la revista *Tensor*, sobre la cultura:

La cultura en la ilegalidad no hace sino continuar la tradición de las letras españolas. Desde el Arcipreste de Hita hasta nuestros días, pasando por Rojas, Cervantes, Quevedo, por los neoclásicos y los románticos y por la llamada Generación del 98, la posición del hombre de pensamiento ha sido siempre de protesta y lucha (Carrasquer 367).

Finalmente, Jesús Vived Mairal en el volumen *Ramón J. Sender: biografía* (2002) evidencia la consideración que el escritor prodigaba a Francisco de Quevedo frente a Calderón:

Salvo en el Alcalde de Zalamea, Calderón no convence a Sender; lo considera un poeta de mentalidad «castrense», un escritor que hizo del honor castellano la preocupación central de su obra. Y lo opone a Quevedo, Cervantes y Gracián, mentes de espíritu «colonial», es decir, de fondo liberal, que por alguna circunstancia ligada a su sentido de la vida, sufrieron los rigores de la España «castrense» (Vived 48).

Páginas después, el crítico rescata la visión que el autor plasmo, en *La Libertad*, sobre el estilo literario:

En los libros de Cervantes, Quevedo y Goethe [...] no hay música conceptual, ni la voluptuosidad de sentirse «hombres de letras» antes que de carne y hueso. «Hay en sus libros grandes ventanas abiertas a sus almas, donde palpita y vive, fuerte, segura y distinta, una noción del universo capaz de fecundar las conciencias. Ése es el estilo» (Vived 291).

Seguidamente, Jesús Vived trae a colación las conversaciones literarias que Ramón J. Sender mantuvo con el periodista italiano Francesco Tentori: «Con Sender habló Tentori sobre preferencias literarias. En cuanto a la literatura española, el escritor aragonés se decantó por el *Cantar de Mío Cid*, el *Romancero*, Lope de Vega, Cervantes, Quevedo» (Vived 460).

Enrique Jardiel Poncela (1901-1952): Este dramaturgo de humor absurdo escribió *Caída del Conde-Duque de Olivares*, pequeña obra teatral incluida en *El libro del convaleciente: (inyecciones de alegría para hospitales y sanatorios)* (1972) en la que Francisco de Quevedo, líbero de la prisión de San Marcos gracias a la intervención de Diego de Velázquez, hace gala de una vis cómica y de su clara oposición al Conde-Duque:

DON FRANCISCO DE QUEVEDO:

—Puesto que ese desdichado
lleva a España a la estacada
aconsejad al privado
que haga una vida privada... (Jardiel 67).

Luis Cernuda (1902-1963): El poeta sevillano «muy exigente consigo mismo y, por tanto, con los otros» (Sobejano 1987) no mantuvo una relación muy fluida y ponderada con la retórica quevedesca.

En 1994 Gonzalo Sobejano publicó un estudio, «Los dos Luises: Góngora en Cernuda», en el que aseveraba que la atracción del poeta sevillano hacia al lírico madrileño se cifraba, a pesar de la temprana lectura de sus obras, en un interés exclusivamente vital y personal: «En el “Historial de un libro”, de 1958 [...] había de referirse Cernuda a las lecturas que, por estímulo de Pedro Salinas, había hecho de muy joven [...] de los clásicos españoles—Garcilaso, Fray Luis, Góngora, Lope, Quevedo, Calderón» (Sobejano 1994, 1146).

Sin embargo, según el investigador ese interés hacia Quevedo, basado en lo puramente existencial, no fue óbice para que Luis Cernuda le recordase en el soneto «Divertimiento» («Rima y razón, color y olor tal rosa, / Tuve un día con Góngora y Quevedo») o para que le dedicase palabras laudatorias en su ensayo, de 1962, «Cervantes, poeta»: «Góngora y Quevedo (los más ilustres sonetistas en nuestra lengua)» (Sobejano 1994, 1147).

Algo similar sucede con José Luis Calvo Carilla que en su artículo «Dos ejemplos de la presencia de Quevedo en Cernuda y Alberti entre 1927 y 1936» (1997) recalca en las huellas quevedescas que se pueden apreciar en determinados poemarios de Luis Cernuda como en «*La realidad y el deseo* y, de modo especial, en los libros *Un río, un amor* (1929), *Los placeres prohibidos* (1931) y *Donde habite el olvido* (1932- 1933)» (Calvo 1997, 349).

Posteriormente, Francisco Javier Díez de Revenga en «Luis Cernuda y la tradición áurea» (2005) recobra el texto «El crítico, el amigo y el poeta. Diálogo ejemplar» escrito por el joven Cernuda:

- ¿Qué entiende usted por su tradición? ¿Góngora?
- Góngora es parte de ella. Precisamente, por Góngora fue a Mallarmé, y por Góngora halló familiar alguna parte de la poesía francesa.
- Góngora y Mallarmé, bonita tradición española.

- Su tradición no estaba solo integrada por Góngora, sino además por Manrique [...] y Quevedo [...] De todos ellos se encuentran huellas en la poesía de Cernuda (Díez 2005, 179).

Seguidamente, el exégeta también recupera las severas palabras que dirige hacia Francisco de Quevedo en su artículo «Góngora y el gongorismo» (1937) —«el árido Quevedo, cuyo pensamiento momificado se nos brinda en suntuoso sarcófago» (Díez 2005, 182)—, los términos favorables que, posteriormente, dedica al creador de *Canta sola a Lisi* en «Cervantes» (1940) —«Recuérdese a Quevedo, autor de tantos espléndidos sonetos morales» (Díez 2005, 182-183)—, así como, los desabridos juicios con los que empareja al fénix de los ingenios y al estoico madrileño en «Tres poetas metafísicos»: «Lope y Quevedo, quienes tantas veces consumen en alardes espectaculares la riqueza espiritual propia y aun la ajena, que otros habían aquilatado antes en soledad lentamente» (Díez 2005, 183).

Finalmente, Francisco Díaz de Castro en «Los poetas del 27 y Quevedo» recopila esta historia de desavenencias y señala las reminiscencias quevedescas presentes en los poemas «A Larra, con unas violetas» y «El ruiseñor sobre la piedra» de Luis Cernuda.

Pedro Pérez-Clotet (1902-1966): El que fuera editor de la revista *Isla* reivindicó, dentro del panorama cultural de aquellos años, la presencia de un Quevedo desposeído «de absurdas patrañas y novelescos lances; de todos esos dijes festivos que gratuitamente se le han venido colgando» (Pérez-Clotet 2005^a, 30). De esta relación se ocupó José María Barrera López que en el artículo «Pedro Pérez-Clotet en su centenario» (2003)⁴⁷ repasa su biografía y su proceso creativo como escritor. En ese bosquejo vital, el crítico se refiere a la Tesis, *La Política de Dios, de Quevedo. Su contenido éticojurídico*, que el poeta defendió el 8 de marzo de 1928 y cuya redacción le granjeó los parabienes de alguno de sus coetáneos:

Los estudios de Doctorado fructifican en la Tesis *La Política de Dios, de Quevedo. Su contenido éticojurídico* (Madrid, Ed. Reus, 1928), estudio que mereció la atención de Américo Castro: «Valioso estudio, tan acabado en sus detalles, con tan buena bibliografía, y que sobre todo revela que V. ha leído a Quevedo, cosa que nadie hace en este país. La investigación fue elogiada en *El Sol*, *ABC* y *La Gaceta Literaria*: «Es un libro documentado, suelto de estilo y de expresión, que revela a un estudiante de nuevo tipo: entero, capacitado, trabajador, gustoso de la disciplina del estudio, y apto para lograr—en la vida—situaciones de privilegio» (Barrera 9).

⁴⁷ En ese escrito José María Barrera López testimonia las palabras de César González Ruano (compilador de la *Antología de poetas españoles contemporáneos en Lengua Castellana*): «poéticamente se observa en él una honda fidelidad a los clásicos mayores, un conocimiento y un amor a San Juan de la Cruz [...] y Quevedo» (Barrera 12).

Como consecuencia del objetivo del opúsculo, Barrera López soslaya la enjundia de la investigación emprendida por el lírico gaditano dejando por ende, en el tintero, algunas valiosas aportaciones sobre la existencia y razón del creador de *La cuna y la sepultura*. La Tesis se centra en *La política de Dios*, obra en la que Pedro Pérez-Clotet presiente la creación, por parte de Quevedo, de «un sistema de gobierno sacado de la Sagrada Escritura» (Pérez-Clotet 2005b). En torno a este «tratado filosófico político» el poeta teje un complejo entramado en el que no solo aparecen las posibles influencias que Quevedo pudo tomar en consideración o el enorme corazón político que albergaba su espíritu, sino la reivindicación que el doctorando lleva a cabo con respecto a Francisco de Quevedo y a su herencia:

El insigne escritor supo armonizar una vida agitada y tumultuosa, con un constante esfuerzo intelectual. Asombra la amplia gama de materias que cultivó [...] Quevedo —ya lo dijimos antes— ha sido desgraciadamente uno de los escritores españoles menos leídos. De aquí el desconocimiento tan frecuente de sus obras, la preterición de algunas, y el falso concepto que de él corre por el vulgo. No creemos aventurado augurar su pronta reivindicación. Ideológicamente, se irán, poco a poco, descubriendo en sus obras —al lado de ideas pueriles y caducas— puntos de vistas nuevos y sugerentes. Y literariamente, se irá enlazando, por su estilo curvo, complicado, barroco, con el —predominante— gusto literario moderno (Pérez-Clotet 2005b, 26).

Posteriormente, en los dos *Tiempos literarios* «Pérez-Clotet desgrana aspectos —recreaciones— de Lope de Vega, Fray Luis, Rosalía de Castro, Bécquer, Santa Teresa...y sobre todo Quevedo, su Quevedo» (Pérez-Clotet 2005^a, 30). En *Tiempo Literario* (1939) dedica unas líneas, en «El poeta en su huerto...», al vergel «que poco años antes de morir quiso plantar Quevedo en su pobre retiro de la Torre de Juan Abad» (Pérez-Clotet 2005b, 178) demostrando así que «su alma no estaba tan ausente de la Naturaleza como reiteradamente se ha venido creyendo» (Pérez-Clotet 2005b, 178). Ya en *Tiempo literario II* (1945), el poeta ahonda más profusamente en la personalidad quevedesca y escribe dos ensayos centrados en el autor de *Canta sola a Lisi*: «De Quevedo a Jules Renard», dedicado a Guillermo Díaz-Plaja y «Quevedo junto a la muerte».

En «De Quevedo a Jules Renard» el poeta requiere la filiación de estos dos artistas, basándose en el artificio retórico que les acompaña, así como en la complicidad que parecen mantener con respecto a la fauna que incorporan a sus escritos:

Quevedo se sale de su tiempo, decimos. Y al decirlo, pensamos preferentemente en Jules Renard, de cuyas manos ha brotado, en nuestros días, la más original y deliciosa fauna. Porque diríase que Quevedo se adelanta en la manera de acercarse al mundo animal; en esa simpática manera que constituye—en Jules Renard—una nueva visión de la Naturaleza (Pérez-Clotet 2005b, 299).

Paralelamente al empoderamiento de la «galería zoológica quevedesca», Clotet subraya, en este primer escrito, la contemporaneidad y vigencia del estilo de Quevedo:

«Hay pocos escritores clásicos tan firmes y actuales como Quevedo [...] Porque Quevedo es un autor que escribe intuyendo modernidades. Escritos de prodigiosa modernidad» (Pérez-Clotet 2005b, 300).

Por otra parte, en «Quevedo junto a la muerte», el poeta—partiendo de la anécdota que acontece, según Tarsia⁴⁸, al señor de la Torre de Juan Abad en sus postreras horas—perfila la envergadura del ser quevedesco y su realidad:

Para estimar en su verdadero alcance ese último rasgo humorístico de Quevedo, hay que referirlo a las circunstancias en que muere el gran escritor. Y ya sabemos cómo muere: abandonado, solo, deshecho. En medio de la incompreensión y el olvido de su patria. Al fin, como tenía que morir un hombre de la condición de Quevedo en aquella España superficial y atolondrada de Felipe IV. Como tenía que morir quien no había temido descargar sobre abusos e inmoralidades el hiriente látigo de su indignación. Quien había sabido hablar, en todo momento preciso, con claridad rotunda, sin poner a sus palabras, sordinas temerosas (Pérez-Clotet 2005b, 306).

Pero Pedro Pérez-Clotet no pretendió a ese Quevedo de «fuerte individualidad, desinteresado y noble patriotismo» (Pérez-Clotet 2005^a, 30) únicamente en su producción en prosa ya que al comienzo del poemario *Primer adiós* (1974), introduce un verso de Francisco de Quevedo que reza: «Piérdome en todo, y por perderme muero».

Rafael Alberti (1902-1999): El lírico, que ha sido considerado por la crítica como el más quevedesco de los poetas del 27, muestra los primeros signos de admiración hacia su maestro, según el artículo «Parallel imagery in Quevedo and Alberti» (1959) de Brian Morris, en su poemario *Sobre los ángeles*, obra capital en la que el poeta testimonia los rescoldos de una profunda crisis y en la que el investigador ha visto una estructura deudora de las formas de Quevedo. La composición integra un bloque de poemas, bajo el epígrafe «El hombre deshabitado», cuyo corazón temático reside en el alma y el cuerpo, motivos que, según aparecen reflejados en el mentado texto, tienen su origen en «the religious poetry of the sixteenth and early seventeenth centuries» (Morris 135).

Otro de los investigadores que ha recalcado la relación existente entre ambos poetas es José Luis Calvo Carilla en el ya mentado estudio *Quevedo y la generación del 27 [1927-1936]* en el que pone de manifiesto no solo alguna de las aportaciones de Morris, sino la declaración de Alberti como fiel seguidor de Francisco de Quevedo: «El propio Alberti ha

⁴⁸ «Refiere Tarsia que don Francisco de Quevedo, al tiempo de morir, como el vicario de Villanueva la indicara que “se acordase de la solemnidad y lucimiento de su entierro y honras, y que dejase alguna cantidad para los músicos que habían de asistir a ello”, responde humildemente: “La música páguela quien la oyere”» (Pérez-Clotet 2005b, 305).

confesado repetidamente en varios artículos, entrevistas y lecturas poéticas su admiración por Quevedo. Su fijación Quevedesca vendrá mediatizada por Goya» (Calvo 1992, 134).

Para el estudioso, la influencia de Quevedo en Rafael Alberti se hace patente en 1927, fecha en la que, tal y como se ha señalado con anterioridad, el poeta gaditano es objeto de un hondo desequilibrio personal que se deja sentir tanto en *La arboleda perdida* como en *Sobre los ángeles*. En *La arboleda perdida* el vate refleja sus consideraciones y dedica a Quevedo unas líneas que, a pesar de no haber sido transcritas ni citadas por José Luis Calvo Carilla, merecen ser compartidas:

Apenas si cojo el teléfono, y las pocas llamadas que yo hago suelen ser malhumoradas, de poeta antipático, que por otra parte no quiere serlo, pero que lleva casi una semana perdida, en blanco, despoblado de todo, soñando en regresar a la vida, en que la vida no se pare, que corra el tiempo y siga resbalando, de entre las manos, como en el inmortal soneto de Quevedo (Alberti 1999, 414).

La equiparación entre ambos por parte de Carilla no termina con el libro *Sobre los ángeles*, pues, para el estudioso, el Quevedo jocoso que se deja sentir en el mentado poemario (dato ya apuntado por Morris) puede vislumbrarse también «en otras obras de estos años, como el *Auto de fe (dividido en un gargajo y cuatro cazcarrias)*, la *Farsa de los Reyes Magos*, *El espantapájaros (fragmento)* o el poema “El burro explosivo”» (Calvo 1992, 138).

Sin embargo, no van a ser las vertientes metafísica y satírica de Quevedo las únicas que dejen una huella indeleble en la poética de Alberti ya que el lírico (considerado por sus compañeros como un ser «inconsciente y desocupado») termina volviendo sus ojos hacia la realidad inmediata con una conciencia de clase asentada y una poesía revolucionaria como bandera. Así, en esa nueva etapa de su producción el poeta no pierde, según Carilla, su contacto con Quevedo al que se remite en obras de posguerra como *Signos del día* o *Poemas diversos (1945-1949)* y, más concretamente, en versos como «Puerto Cabello», «El perro rabioso» o «El terror y el confidente».

Del mismo modo José Ignacio Díez Fernández, en el volumen I del manual *El color de la poesía* (2004), retoma la impronta de Francisco de Quevedo en Rafael Alberti al indicar el débito escatológico quevedesco en «El burro explosivo» y la herencia del epitafio burlesco, cultivado por Quevedo en el poema albertiano «Epitafio a un presidente».

Posteriormente, y dentro de ese mismo manual, Claudio Guillén se refiere al poema «un hijo de los mares gaditanos», perteneciente a *En Roma, peligro para caminantes*⁴⁹, en el que el sujeto lírico alude a Quevedo como ente que le conecta con sus raíces.

Por último, Francisco Díaz de Castro en su recensión «Los poetas del 27 y Quevedo» consagra un espacio a Rafael Alberti en cuya obra vislumbra una gran presencia quevedesca promovida, posiblemente, por José Bergamín. Para el pensador, la huella de Quevedo resulta palpable y evidente tanto en *La arboleda perdida* como en el artículo, rubricado por Rafael Alberti, «Don Francisco de Quevedo poeta de la muerte» (1960), opúsculo sobre el que Díaz de Castro no se detiene (probablemente por la naturaleza de su investigación) pero en el que el escritor andaluz deshoja, con acierto, las cualidades de ese hombre del Siglo de Oro al que considera un «torturado ser».

Tras la mención de ambos textos, el investigador se detiene, nuevamente, en la influencia quevedesca que se puede percibir en *Sobre los ángeles*, el auto *El hombre deshabitado* y en *Sermones y moradas*, libros en cuyos poemas «se esconden numerosas relaciones tanto con Quevedo como con la literatura espiritual del Siglo de Oro» (Díaz 2007, 250). Seguidamente, el crítico reincide sobre el ascendiente quevedesco en las composiciones «“El burro explosivo” [...] *Auto de fe (dividido en un gargajo y cuatro cazcarrias)*, la *Farsa de los Reyes Magos*, *El espantapájaros* (fragmento) y algunos diálogos escénicos posteriores» (Díaz 2007, 250), así como en *Roma, peligro para caminantes*.

La afinidad artística y vital que Rafael Alberti compartía con el mordaz satírico no se vio restringida únicamente al plano creativo, sino que su presencia fue reivindicada también en el ámbito de la difusión cultural, tal y como se ha podido averiguar al escudriñar su obra *Prosas encontradas*: «Dar a conocer los deliciosos entremeses de Quevedo, empezando por *Los orinales*, que es de una gracia imponderable» (Alberti 1970, 187).

Del mismo modo, en la correspondencia —parcela íntima de todo hombre— el poeta dirige una emotiva misiva a Rafael Gómez de Tudanca, fechada el 24 de febrero de 1982, en la que rememora los buenos momentos vividos junto a José María de Cossío:

⁴⁹ En «El color de la nostalgia: *Roma, peligro para caminantes*» (2002) Tina Pereda Barona hace referencia a otra mención que Alberti dedica a Quevedo, dentro de este poemario: «No puedo caminar / Estoy más cojo / que el propio don Francisco de Quevedo» (Pereda 244).

«¡Qué maravilloso recitar poemas con José María: Quevedo, Lope, Garcilaso...!» (Alberti 1998, 53).

Antonio Oliver (1903-1968): El director de la revista *Verso y prosa* se preocupó por Francisco de Quevedo en diferentes escritos. Así, en «La literatura española en la Edad de Oro» —incluido en el segundo tomo de la obra ensayística *Última vez con Rubén Darío: Literatura hispanoamericana y española (ensayos)* (1978)— Antonio Oliver consagra unas líneas a Quevedo al que estima como adalid del conceptismo:

La segunda modalidad del «Barroco» es el contraste: el «Conceptismo», cuyo preceptor es Quevedo [...] Con Quevedo empieza el equívoco [...] El «equivoco» está en «El Buscón» y en «Los Sueños» y en general en toda su obra. Quevedo es un estoico que cristianiza al estoicismo de San Pablo y que a veces pone unas gotas de senequismo en su obra (Oliver 733).

Páginas después, en «Literatura Hispanoamericana: concepto, método y fuentes», el poeta revela cómo llegó hasta América la diatriba literaria que mediaba entre Góngora y Quevedo:

La metáfora y el hipérbaton son dispositivos del barroco de superficie, cuyo modelo es Góngora. La paradoja, la antítesis y el retruécano, conjuntamente con el chiste y la ironía, son armas del barroco de profundidad, cuyo creador fue Quevedo. Tanto uno como otro autor español tuvieron sus seguidores y apologistas en América, llevando hasta aquellas latitudes la controversia y la guerra literaria que se mantuvo en la Península. Méjico y el Perú, sobre todo, fueron los centros culturales donde se prolongaron el culteranismo y el conceptismo (Oliver 524).

Por último, en el texto «La Semana de la Pasión y nuestros poetas del Siglo de Oro» (perteneciente al mismo ejemplar) Antonio Espina refleja el enfoque conferido a las cuestiones sacras por parte de Francisco de Quevedo.

Alejandro Casona (1903-1965): La relación entre Francisco de Quevedo y Alejandro Casona, director de aquel «Teatro del pueblo» que recorrió la geografía española, ha sido tratada por diversos especialistas. El primero de ellos⁵⁰, Martha T. Halsey en «Esquilache, Velázquez and Quevedo: Three Historical Figures in Contemporary Spanish Drama» (1970) muestra al protagonista de *El caballero de las espuelas de oro*, Francisco de Quevedo, como a un ser idealizado que alberga las virtudes españolas y que se desenvuelve en una composición dramática en la que Casona «testifies with mordant wit and scathing satire to 17th century Spain`s» (Halsey 109).

⁵⁰ Como consecuencia del éxito cosechado por la obra y a raíz de todas las ediciones que se han publicado resulta imposible remitirse a cada reseña o a cada estudio crítico que esta pieza haya podido suscitar.

Posteriormente, Alberto Sánchez en «Quevedo, figura literaria», incluido en la obra *Homenaje a Luis Morales Oliver* (1986), se hace eco de las críticas que cosechó la obra y evoca una entrevista concertada por José Monleón en la que Casona, expone su afición por Quevedo:

El protagonista es Quevedo, un personaje que me atrajo siempre. Hasta ahora no he podido escribir la obra meditada durante tantos años: ¿qué Quevedo iba yo a presentar en América? Es aquí donde debo gritar, donde Quevedo tiene una significación, donde se le puede entender...

En la primera parte aparece un Quevedo en constante lucha y en agitada crítica contra su tiempo. Quevedo es el Señor de la Soledad, como los pícaros o los caballeros auténticos de la época. En la segunda parte vemos un Quevedo aquietado en apariencia. En realidad ha dejado de ser un polemista para consolidar su condición revolucionaria. Se le ofrece una embajada, que Quevedo rechaza. Su lucha con el Conde Duque de Olivares acaba por llevarle a la cárcel de San Marcos, de León., donde soporta grillos en pies y manos. De allí sale incapacitado para escribir y se refugia en su casa de Villanueva de los Infantes, en donde muere... En cuanto al título lo he sacado de esas espuelas de oro que, según dicen, tenía Quevedo para la muerte, y que, naturalmente, le robaron al morir. Quevedo era cojo y las espuelas de oro tenían un signo no sé si de revancha o desafío. Es en esta superación de su limitación física donde la anécdota adquiere categoría de título (Sánchez 1986 567-568).

Consecutivamente, Manjula Balakrishnan en «Análisis de *El caballero de las espuelas de oro* de Alejandro Casona», publicado en el *Boletín del Real Instituto de Estudios Asturianos* (1994), se hace eco, nuevamente, de la idealización del personaje y realiza un completo análisis crítico del libro: «*El caballero de las espuelas de oro* es una obra que muestra una tendencia a glorificar el españolismo. Desde el punto de vista de Casona, Quevedo es el símbolo del hombre español ideal [...] capaz de sufrir por sus ideales y de luchar por la verdad» (Balakrishnan 304).

Diez años después, un grupo de investigadores ahondaron en la trayectoria creadora del autor de *La dama del alba* mediante una conmemoración, compilada en *Actas del "Homenaje a Alejandro Casona (1903-1965)"*. *Congreso Internacional en el centenario de su nacimiento* (2004). Uno de ellos, Francisco Javier Díez de Revenga, en el ensayo «Más sobre la recepción de Lope de Vega en el siglo XX: Alejandro Casona», declara la diferenciación en las letras patrias que Casona establece en el texto *Las mujeres de Lope de Vega*:

Sorprende [...] la división que Casona ofrece de la literatura española en dos importantes ramas o sectores, dos corrientes que se han desarrollado desde sus mismos orígenes, una culta y otra popular. En la culta, sitúa Gonzalo de Berceo, Garcilaso y la mística, Calderón, Quevedo y Góngora mientras que en la popular agrupa el misterio de juglaría, pasando por el viejo romancero y la picaresca, hasta llegar a Cervantes y Lope de Vega, y de ahí, a Valle-Inclán, Antonio Machado y Federico García Lorca (Díez 2004a, 96).

Seguidamente, Oscar Barrero Pérez, se refiere, de nuevo, en su disertación «El tratamiento de la historia en la obra de Casona: héroes no problemáticos y pueblo no

revolucionario» al protagonista de *El caballero de las espuelas de oro*. Para el especialista, el personaje de don Francisco, presentado como antagonista del Conde-Duque de Olivares, se encuentra, como ya presintieron sus sucesores, sublimado por el dramaturgo del siglo XX y se erige «como una especie de crítica española» (Barrero 139) que conjuga la esencia de la raza hispánica:

Se resalta [...] la oposición de Quevedo a quienes mandan, lo cual no es históricamente exacto [...] Cualquier biografía de Quevedo nos recuerda [...] que las relaciones entre este y los validos de Lerma, y en un primer momento el mismo Olivares fueron excelentes; que el escritor dedicó al Conde-Duque su edición de las Obras de Fray Luis de León; que las puertas de Palacio estuvieron abiertas para él de par en par durante mucho tiempo; que no tuvo reparos en halagar con sus escritos los oídos de Felipe IV [...] La del Quevedo real fue, pues, una rebeldía más bien relativa (Barrero 129-130).

A continuación, María Francisca Vilches de Frutos en «La sociedad española ante el teatro de Alejandro Casona: las representaciones en Madrid de *Nuestra Natacha*» rememora el nombramiento protagónico de Francisco de Quevedo, por parte del dramaturgo asturiano, en este «retrato dramático»:

En la “Autocrítica” aparecida en el diario ABC, con ocasión de su reposición en el Bellas Artes, Alejandro Casona explicaba la elección de Francisco de Quevedo como paradigma del carácter español:

Como expresión de todo un pueblo, nadie ha llegado a tal culminación. No hay una sola gran pasión española que no esté presente en él al rojo vivo: el orgullo, la honra, la rebeldía, el ansia de aventura y la mística. Y del tal manera las encarna que por ellas sigue viviendo, presidiéndonos y aleccionándonos. Quevedo no está en el museo; está en la calle (Programa de mano editado con ocasión de su estreno en el Teatro Español) (Vilches 237).

Páginas después, el investigador Jesús Rubio Jiménez en el opúsculo «Los tiempos de *El caballero de las espuelas de oro*, de Alejandro Casona» lleva a cabo un somero aunque completo análisis del recorrido que la figura de Francisco de Quevedo y Villegas experimentó en las tablas durante el periodo decimonónico—de cuyo trazo y espíritu es deudor el protagonista de Casona—, se remite a la libertad cronológica que prima en esta composición dramática y señala la incorporación de «Notas y relación de textos originales de Quevedo» (Rubio 512) que glosaron *El caballero de las espuelas de oro*.

Subsiguientemente, Germán de Patricio en el exhaustivo artículo «Recepción diacrónica de Quevedo: manipulador manipulado, símbolo colectivo» (2011), rastrea «todas las obras que han presentado a Quevedo como personaje de ficción durante 365 años⁵¹» (Patricio 191). A lo largo de esa enumeración el crítico se detiene en *El caballero*

⁵¹ Concretamente desde 1635 a 2008.

de las espuelas de oro, texto literario al que acusa de incurrir en dislates históricos pero en el que aprecia un trato «magistral en términos dramáticos» (Patricio 220):

Los diálogos son veloces, chispeantes, y revelan una profunda psicología de los personajes. Sin embargo la ambientación se basa en acumular leyendas apócrifas; y ello a pesar de que a esas alturas del siglo XX la crítica especializada ya había despejado bastante la maleza biográfica de Quevedo descartando anécdotas fraudulentas (Patricio 220).

Juan Rejano (1903-1976): Este poeta cordobés que pasó por la experiencia del exilio mencionó unos versos de don Francisco en su obra *Artículos y ensayos* (2000): «A fugitivas sombras doy abrazos, / con los sueños se cansa el alma mía, dijo, tal vez en trance de destierro Quevedo» (Rejano 106).

Max Aub (1903-1972): La filiación existente entre este escritor de palabra española y origen francés y Francisco de Quevedo ha sido demostrada por diversos investigadores. En primer lugar Antonio Carreño en «“Antología traducida” de Max Aub: la representación alegórica de la máscara» (1982) resalta las peculiaridades de la obra y alude a los cuatro versos de Quevedo, pertenecientes a la silva «Roma antigua y moderna», que Aub premeditadamente mutila: «La alteración llevada a cabo por Max Aub [...] da al traste con la perfección formal: suprime varios vocablos [...], y altera la voz del emisor» (Carreño 285).

Posteriormente el crítico Ignacio Soldevila en el artículo «Max Aub y la tradición literaria española» (2003) refiere la predisposición que Max Aub sentía con respecto a don Francisco, así como la posesión de una antología de Quevedo que le acompañó durante su estancia en los penales: «Y tampoco cabe olvidar que durante sus años de cárceles Aub no tuvo más compañía que una edición de los versos de Quevedo y un diccionario castellano» (Soldevila 13).

Unas líneas después Soldevila remite a una frase de Quevedo (presente en *Manual de historia de la literatura*, redactado por Max Aub) que el artista del siglo XX se había «aplicado a sí mismo en repetidas ocasiones» (Soldevila 13): «Como para todos los intelectuales, para Quevedo los problemas políticos se confunden—por lo menos en lo escrito—con los problemas morales, de ahí la característica general de su obra» (Soldevila 13).

Seguidamente, el estudioso vuelve a poner las miras en el *Manual de historia de la literatura* y recupera dos fragmentos de Aub, poeta por el que corría «la ardiente savia de Quevedo» (Soldevila 14), dedicados a la obra quevedesca:

En su obra varía el tono, según el tema. Pero la severidad, lo agrio, la distancia que le separa de su obra son idénticos: igual en su poesía amorosa o en sus escritos satíricos, de un humor acre, nunca jovial como el de Cervantes, en su lírica, de enfoque moral estoico-cristiano- que le lleva, en la conjunción de sus problemas personales y los del derrumbe de la patria, a algunos aciertos incomparables.

Y examinando los escritos de Quevedo afirma:

La conjunción de literatura y política produce un género que se ha tenido por híbrido sin serlo: el ensayo, primo hermano del discurso. No se trata de historiadores ni de filósofos sino de escritores que, a la sombra de los sucesos, de los cuales están enterados, ofrecen su opinión teniendo en cuenta el curso de la historia, generalizando los temas, elevando la anécdota a ejemplo (Soldevila 15).

Persiste Ignacio Soldevila en traer a colación testimonios de la obra de Aub que aluden a la compenetración que alcanza Quevedo como poeta y prosista, a la herencia que transmitió como generador de composiciones en prosa y al amor desmedido que sintió por su lengua y por su país: «Pero de su prosa sí ha querido ser heredero. Y de la fuerza nueva que habría dado Quevedo al idioma dirá que su influjo será duradero, “oscuro venero que lo mismo aflorará en Larra que en Bergamín que en Antonio Machado”» (Soldevila 16).

Tiempo después, Germán de Patricio en «Recepción diacrónica de Quevedo: manipulador manipulado, símbolo colectivo» (2011) valora nuevamente el trabajo de Max Aub, *Manual de historia de la literatura*, apreciando la capacidad que ostenta el autor al renegar de las leyendas apócrifas sobre Quevedo:

«La famosa Conjuración de Venecia nunca se ha puesto en claro», y duda de la leyenda de la servilleta: «no es nada seguro que este memorial fuera la causa de su prisión»; admira en el poeta «una pasión evidente por el bien de la patria» [...] y describe a un intelectual aplastado por «un Poder político que sólo podía gozar de lo mal habido» (Patricio 227).

Subsiguientemente, Francisco Caudet en *Galdós y Max Aub: poéticas del realismo* (2012) rescata el primer verso del soneto «Admirable enseñanza del pedir» presente en el artículo «El turbión metafísico» de Max Aub. Consecutivamente el crítico recupera unas líneas del volumen *Campo de sangre* (1945) en las que se menciona a Francisco de Quevedo: «¿Qué me duele esta noche? Me duele Galdós, o me duele Quevedo» (Caudet 82).

Juan Gil-Albert (1904-1994): El autor, que apreciaba que su vocación poética iba a la zaga de su condición prosística, consagró una remembranza a Francisco de Quevedo en su obra *España: empeño de una ficción* (1984):

Veamos ahora la estampa de las otras tres grandes columnas salomónicas que soportan, con su vigor superfluo, la encanijada viña del Señor. Responden a los nombres de don Pedro Calderón de la Barca, de don Francisco de Quevedo y del padre Baltasar Gracián. En efecto, nadie como ellos soporta y engalana. Poderosos de naturaleza, se diría que sostienen penando, en carne viva, los males patrios, y ese penar suyo, viril pero avasallado, es lo que se traduce en la galanura sombría de

un estilo aparatoso que relumbra como de azabaches embutidos en oro. ¿Qué sería de la España de los Austria sin estos solemnes cuatro nombres que encarnan, por sí solos, una profunda grandilocuencia altanera, si bien humildes siervos de Dios, el estertor de una conciencia moribunda? [...] Nunca se han dado genios delatores más lujosos (Gil-Albert 131).

María Zambrano (1904-1991): La pensadora pasó desapercibida para buena parte de la crítica, hasta la publicación de *La generación el 27 desde dentro / Textos y documentos*. La que fuese discípula de don Ortega y Gasset participó activamente en la vida intelectual de aquellos años y formó parte de numerosos actos políticos. Su compromiso con la causa republicana la condujo al exilio donde se producirían «los años más originales y productivos de su vida intelectual» (Ortega 67).

Es en sus años de ostracismo cuando María Zambrano publica —en *Cuadernos de la Universidad del Aire del Circuito*— «Quevedo y la conciencia en España» (1951), artículo en el que la erudita vierte sus opiniones sobre Francisco de Quevedo y Villegas, al que considera «hijo del pueblo de Madrid». En ese opúsculo la pensadora resalta el alma humana y estoica de Quevedo, diserta sobre la producción quevedesca y sitúa al poeta como pionero del existencialismo actual: «Quevedo está ahí, cerca, se le oye aún más que se le lee; es la conciencia viviente de un “hombre de carne y hueso”» (Zambrano 1951, 87).

En ese mismo texto la filósofa es entrevistada por Gustavo Duran, Sr. Frank Dunois y la Sra. Antonia Valdés en relación a la obra del poeta barroco. En sus respuestas, María Zambrano destaca la comunión existente entre Quevedo, Voltaire y Goya, cuya obra, «El sueño de la razón produce monstruos» podría «ser el lema de la misma obra de Quevedo “Los Sueños” y de otras obras de él» (Zambrano 1951, 93): «*Los Sueños* son realismo visionario, en el cual se hace la crítica de la sociedad de la época y quizá de toda la sociedad, en que se ve la realidad; pero la realidad como danza, como danza de todas las pasiones que pueden llenar el corazón humano y danza también de las postrimerías» (Zambrano 1951, 92).

Posteriormente, en *Unamuno* (2004) María Zambrano compara la capacidad expresiva del escritor vasco y de Francisco de Quevedo, «caso extremo de conciencia histórica» (Zambrano 2015, 47):

Aparece ante la vista la genialidad específica de Unamuno, que es su inmensa capacidad de expresión [...] No es cosa demasiado española. Parece que el último español que habló tanto y tan alto fue Quevedo [...] Cuando Quevedo calla por la muerte, sobreviene un gran silencio; él cierra el período de la brillantez de las letras y realiza en su genial obra algo que es muy propio de momentos finales, un resumen o recapitulación [...] Quevedo es un caso extremo de conciencia histórica, de

sensibilidad para el paso del tiempo no sólo en su vida, sino en la vida de la patria, diríase que siente igual melancolía por la vejez histórica de España [...] Ternura filial y conciencia histórica de cristiano que siente la historia desde el pecado original; tal es Quevedo [...] La conciencia histórica de Quevedo parece anunciarle no sólo el declinar del poderío español en el mundo, sino el hermetismo que iba a sobrevenir. Quevedo es el último que habla en español, que habla desde el fondo último del alma española (Zambrano 2015, 46-47).

Pablo Neruda (1904-1973): El poeta chileno, al que Dionisio Ridruejo recordó como a un ser empapado de Quevedo⁵², sentía una especial y creciente admiración por el pretérito poeta.

La primera aportación que puso de relieve la relación entre ambos data de 1939 y viene determinada por el propio Pablo Neruda en un artículo titulado «Quevedo adentro». En el texto Neruda hermana a Francisco de Quevedo con la tierra y la raza española y lo convierte en emblema redivivo de la precaria y compleja situación por la que atraviesa el país.

La segunda referencia que se ha podido rastrear proviene del estudio de Roque Esteban Scarpa «Neruda y los clásicos españoles» recogido en el volumen *Instituto de Chile. Boletín de la Academia Chilena correspondiente de la Real Academia Española*, número 61 (1972). En este artículo el exégeta realiza un somero recorrido por la trayectoria vital del poeta y por su producción artística señalando, dentro de su corpus, las ocasiones en las que el lírico hispanoamericano se refirió a Quevedo dentro de sus escritos. Así, remite a las palabras que el escritor dedicó a Francisco de Quevedo en *Viaje al corazón de Quevedo* (texto profusamente estudiado por la crítica)⁵³, en el *Discurso con motivo de la fundación Neruda* y en la composición *Testamento II*, incluido en *Canto general*: «Que amen como yo amé mi Manrique, mi Góngora, mi Garcilaso, mi Quevedo» (Neruda 1975, 205).

Unos años después, concretamente en 1976, Giuseppe Bellini realizó un completo y exhaustivo análisis de la influencia del autor de los *Sueños* en el panorama poético hispanoamericano del siglo XX. El estudio, titulado *Quevedo y la poesía hispanoamericana del siglo XX: Vallejo, Carrera Andrade, Paz, Neruda, Borges*, ofrece una concienzuda muestra de la impronta quevedesca sobre el poeta de Chile, el cual

⁵² «Y, en fin, entró Pablo Neruda con alguien que no recuerdo [...] nos miró a todos como de refilón y en seguida empezó a explicarnos lo mucho que le emocionaba el hallazgo de un manuscrito del XVII con copias de poemas de Quevedo que llevaba en la mano. Incluso leyó algunos» (Ridruejo 1976, 51).

⁵³ Alain Sicard en *El pensamiento poético de Pablo Neruda* (1981) comenta esta conferencia y se detiene en el espíritu quevedesco del poeta chileno y en las divergencias que presentan uno y otro ante el desengaño y la muerte: «Neruda convierte al español en su compañero de viaje, a quien hará recorrer todas las etapas de su propia evolución» (Sicard 428).

descubrió (según asevera el crítico) al poeta áureo en una «librería de lance» de la estación de Atocha en 1935:

En la noche tomé mi tesoro y apenas abierto encontré en aquel soneto que comienza: «En breve cárcel traigo aprisionada / con toda su familia de oro ardiente...», «una familia de oro» que también yo había descubierto siglos después y publicado en algún poema de *Residencia en la tierra* en el año 1934 (Neruda 1955, 201).

Ese mismo año, Pablo Neruda publica una «Antología de sonetos de la muerte» en *Cruz y Raya* y da muestras, como apostilla Bellini, de la devoción que experimenta hacia el poeta español, en el que encuentra una cantera y un modelo de su psique poética. Así lo atestigua el hispanista italiano al afirmar que, a pesar de las diferencias que los separan, Neruda sufre ese dramatismo ante los conceptos del tiempo y de la muerte que habían caracterizado a Séneca (cuya lectura le llega a través de Quevedo) y a don Francisco de Quevedo. Del mismo modo Giuseppe Bellini vincula a los dos poetas a través del vocabulario fúnebre, la pasión por los libros y las ediciones, las posturas hacia la sociedad de su tiempo y por el tópico del amor más allá de la muerte.

No es la única ocasión en la que el crítico va a reparar en esta filiación, pues en 2005 publica un artículo «Neruda y sus poetas», en el que vuelve a insistir sobre la temprana simpatía y adhesión del chileno hacía el autor español basándose en el «sentido de general desgaste de las cosas, de la brevedad de la vida» (Bellini 2005, 31).

Las palabras de Bellini son recogidas, de manera suscita, por José Luis Calvo Carilla en el manual *Quevedo y la generación del 27 [1927- 1936]*. En este estudio el crítico señala la influencia del quevedesco Pablo Neruda en los *Sonetos del amor oscuro* de Federico García Lorca y en *El rayo que no cesa* de Miguel Hernández.

La importancia de las declaraciones ofrecidas por Giuseppe Bellini no son óbice para que otros especialistas continúen ahondando en la relación de ambos poetas con artículos mucho más concretos que defienden, al contrario de lo que afirmaba Amado Alonso, el parentesco de las imágenes poéticas de Pablo Neruda, no con Francisco de Quevedo sino con los antiguos clásicos como Horacio y Séneca. Tal es el caso del texto publicado por Amarilis Ortiz «La muerte en la obra póstuma de Pablo Neruda: un modo más de estar con Quevedo» (1994), monografía en la que la especialista se centra en un poema, «Con Quevedo, en primavera», perteneciente al poemario póstumo *Jardín de invierno*, última aportación nerudiana al universo quevedesco:

Todo ha florecido en
 estos campos, manzanos,
 azules titubeantes, malezas amarillas,
 y entre la hierba verde viven las amapolas.
 El cielo inextinguible, el aire nuevo
 de cada día, el tácito fulgor,
 regalo de una extensa primavera.
 Sólo no hay primavera en mi recinto.
 Enfermedades, besos desquiciados,
 como yedras de iglesia se pegaron
 a las ventanas negras de mi vida
 y el sólo amor no basta, ni el salvaje
 y extenso aroma de la primavera.
 Y para ti qué son en este ahora
 la luz desenfrenada, el desarrollo
 floral de la evidencia, el canto verde
 de las verdes hojas, la presencia
 del cielo con su copa de frescura?
 Primavera exterior, no me atormentes,
 desatando en mis brazos vino y nieve,
 corola y ramo roto de pesares,
 dame por hoy el sueño de las hojas
 nocturnas, la noche en que se encuentran
 los muertos, los metales, las raíces,
 y tantas primaveras extinguidas
 que despiertan en cada primavera (Neruda 1977, 31-32).

Las siguientes contribuciones sobre la impronta quevedesca en el poeta hispanoamericano retoman buena parte del camino abierto por Amado Alonso y Guiseppe Bellini. La primera, de Luis Sainz de Medrano «Sobre Neruda y los clásicos españoles» (1996), rescata, nuevamente, la idea de que Neruda «encontró en Quevedo una anticipación de su propia voz» (Sainz 44) y recalca la conexión entre el superrealismo nerudiano y la «exacerbación conceptista cuyo sustrato está en el siglo XVII español» (Saiz 44):

Quevedo le acompañó en su etapa superrealista y en Quevedo debió de encontrar después ese sentido transcendente de la vida humana que, aun sin participar de la postura cristiana del español, deslumbró y aleccionó al Neruda descreído, pero incansable buscador de los fundamentos de la existencia (Sainz 47).

Del mismo modo, el crítico expone cómo en momentos posteriores (concretamente en «Cantos ceremoniales») Pablo Neruda «transmuta» su concepción sobre Quevedo revelando «una actitud despreciativa ante su condición de poeta macabro: «Quevedo, el preso prófugo, el aprendiz de muerto / galope en su esqueleto de caballo» (Sainz 48).

Sin embargo, según el especialista «la pasión de raíz quevedesca sigue en Neruda hasta el final. Ahí está como [...] prueba esa honda exaltación del amor triunfante sobre la muerte en “La espada encendida”» (Sainz 49) y en las menciones que el poeta tributa a don

Francisco a lo largo de su vida (véase el caso del libro «Fin del mundo» donde el chileno nombra, según el propio Luis Sainz Medrano, a Quevedo).

Seguidamente, Amado Alonso —crítico precursor en presentir la huella de don Francisco en el corpus de Neruda⁵⁴— en *Poesía y estilo de Pablo Neruda: interpretación de una poesía hermética* (1997) defiende el origen quevedesco de los relámpagos del poeta hispanoamericano: «¿Sabe quién dijo eso de la familia de oro? Quevedo» (Alonso 1997, 228). Posteriormente, el investigador incide en la relación entre las «llamas húmedas» del poema nerudiano «Si solamente me tocarás el corazón» y el primer terceto del soneto «También tiene el amor su astrología» de Francisco de Quevedo:

Agua y fuego, los contrarios [...] «Llamas húmedas» son «la sangre llameante del corazón»; «las olas hechas llamas», como símbolo de exasperación de la angustia. El decir llamas húmedas en el sentido de llamas líquidas o de aguas llameantes remonta a Quevedo, en el soneto galante *Astrología del cielo* de Lisi. Los ojos de Lisi son la estrella Sirio duplicada, y su mirada ardiente hace arder las aguas (Alonso 1997, 287).

Por último, Amado Alonso compara, desde una perspectiva estoica, la silva quevedesca «¡Oh corvas almas, oh facinerosos» y el poema nerudiano, incluido en su segunda *Residencia*, «Por el hierro injuriado, por los ojos de yeso»: «Estos versos de la calle destruida recuerdan otros del *Sermón estoico* de Quevedo, y no sólo por el pensamiento, sino también por los materiales imaginativos de presentación» (Alonso 1997, 331).

Finalmente, María Isabel López en su trabajo *Neruda y los escritores de la Edad de Oro* (2009) renueva la idea, ya anteriormente expuesta, de la temprana conexión de Francisco de Quevedo y Pablo Neruda y señala diversos episodios en los que el poeta hispanoamericano se refiere al lírico español. Una de las referencias que recoge proviene de la obra *Confieso que he vivido*, en la que Pablo Neruda menciona la lectura de las obras de Francisco de Quevedo: «No me gusta leer a Quevedo sino en aquellas ediciones donde los sonetos se despliegan en líneas de combate» (Neruda 2005, 370). Posteriormente, la especialista se hace eco de la presencia quevedesca en el libro *Tercera residencia* en el que el poeta incluye un poema titulado «Las furias y las penas», cuya «órbita quevedesca es diáfana» (López 2009, 106).

Para terminar, M^a Isabel López destaca el nombre de Quevedo en la composición «Letras largas, severas,» incluida en la antología *Nuevas odas elementales*:

⁵⁴ Aunque el estudio de Amado Alonso resulta pionero en las relaciones Quevedo-Neruda la edición a la que se ha podido acceder data de 1997.

Pero, tipografía,
déjame celebrarte
en la pureza
de tus puros perfiles,
en la redoma de la letra O,
en el fresco florero de la Y griega,
en la Q de Quevedo
(cómo puede pasar mí poesía
frente a esa letra sin sentir
el antiguo escalofrío
del sabio moribundo) (López 2009, 109).

Manuel Altolaguirre (1905-1959): La influencia que Quevedo ejerció sobre Manuel Altolaguirre, miembro benjamín de la generación, ha sido rastreada por Francisco Javier Díez de Revenga en su estudio *Los poetas del 27, clásicos y modernos*:

En general, los poemas de la madurez, escritos en América, tras la Guerra Civil y durante el exilio, se hacen más concretos y los motivos se hacen comprometidos [...] Al mismo tiempo, entran en esta poesía regresos importantes hacia reflexiones de tipo religioso, moral o metafísico que fueron siempre sustrato de su pensamiento [...] Quevedo y Fray Luis de León se convierten ahora en maestros de su nueva lírica ascética (Díez 2009, 13-14).

Sin embargo, no es únicamente en su «nueva lírica ascética» donde se pueden percibir las pisadas quevedescas, ya que durante su exilio forzoso el poeta malagueño dio a la imprenta un volumen, *Poesía popular española* (1941), que compendia a los poetas «primitivos» de la lírica española. Dicha obra anticipaba en sus hojas la publicación de un segundo tomo que recogería a varios autores del Siglo de Oro español entre los que se encontraba Francisco de Quevedo y Villegas⁵⁵.

Posteriormente, el poeta-impresor cumple su deseo de recuperar a los artistas pretéritos y publica, en 1943, en su editorial, La Verónica, una antología de Quevedo dedicada al gran quevedista Pablo Neruda. El poemario no ha contado con el beneplácito total de la crítica ya que muchos investigadores, como Antonio Carreira, opinan que la edición no corresponde al cuidado proceso que caracteriza el trabajo como impresor de Manuel Altolaguirre:

Quevedo es el poeta peor parado de esta colección. Su volumen, dedicado a Pablo Neruda, comienza con catorce sonetos, morales y amorosos, bien conocidos. Siguen unas redondillas y romances bastante flojos, entre los que destacan únicamente «Son las torres de Joray» [...] y «Antiayer se dieron vaya» [...], este ya con un número excesivo de erratas y falto de los dos versos finales. Vienen luego varias letrillas, y a continuación canciones, idilios y octavas, de lo más verboso de su autor. En una canción («En estos versos de mi amor dictados [...] ocurre el desastre, pues, sin solución de continuidad [...] se le agregan dos sonetos [...] como si todo ello fuese el mismo poema. El libro remata con la «Epístola satírica y censoria al Conde Duque de Olivares» [...] Uno se pregunta si Altolaguirre tuvo algo que ver en la confección de esta antología, que, además de descuidada y poco representativa, incluye cuatro poemas de autoría dudosa [...]. La edición que

⁵⁵ No ha sido posible hallar la edición por lo que no se puede dilucidar, con plena certeza, la fortuna que corrió la empresa.

parecería más razonable como punto de partida hubiera sido la de Astrana Marín [...] pero la presencia de estos poemas, rechazados por Astrana, demuestra que el colector se sirvió de las Poesías de Quevedo reunidas por Florencio Janer en la Biblioteca de Autores Españoles (Carreira 2015, 353-354).

Si bien es cierto que Manuel Altolaguirre rescató, en su trabajo como obrero, la figura del poeta, no es menos veraz que la inclusión de Quevedo en el universo poético y vital de Altolaguirre no se encuentra circunscrita, exclusivamente, a ese campo. Así se puede apreciar en *Epistolario, 1925-1959* (2005) en una de las cartas que el escritor dirige a uno de sus conocidos: «Muy de tarde en tarde se dan en España hombres que conocen su tierra y de manera absurda y amorosa sacan a relucir sus misterios [...] De una sabiduría de lo español como en Cervantes, en Quevedo, en Goya» (Altolaguirre 2005, 660).

Del mismo modo, en su libro, autobiográfico e inconcluso, *El Caballo griego. Reflexiones y recuerdos (1927-1958)* (2006) el poeta comienza con un verso de Quevedo «Manda que salga lejos tu memoria / a recibir la muerte» con en el que el autor se muestra imperturbable ante la parca: «Yo tampoco le temo a la muerte y por eso dejo que salga mi memoria a recibirla, como nos pide en su poesía nuestro Francisco de Quevedo» (Altolaguirre 2006, 53).

Francisco Ayala (1906-2009): Este miembro de la Real Academia Española tomó en consideración a Francisco de Quevedo en diversos estudios. La primera noticia que relaciona a ambos artistas viene de la mano de Rosario Hirart que en su obra *Las alusiones literarias en la obra narrativa de Francisco Ayala* (1972) dictamina la «influencia» quevedesca en ciertos aspectos de la prosa de Ayala y rescata las palabras que el autor del siglo XX dedicó a Quevedo en la edición de Clásicos Castellanos de *El Ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*:

Quevedo, sí «desmonta» en verdad al hombre. Su estilización de la realidad según la línea de lo grotesco termina por aniquilarla, haciendo, en virtud de técnicas muy refinadas, que la humanidad se contorsione, se quiebre, se haga polvo y quede volatilizada por fin en pura mueca (Hirart 22).

Unos años después, José María Balcells en el artículo «Quevedo desde sus ángulos de contradicción» (1980) refiere el trabajo de Ayala, «Hacia una semblanza de Quevedo», en el que el narrador plantea los recelos que las mujeres despertaban en don Francisco:

Francisco Ayala juzga que la desconfianza del gran satírico frente a las mujeres explica tanto su resistencia a celebrar nupcias como las invectivas contra el casamiento. Esa desconfianza obedecería—prosigue—al hecho de imaginarse postergado por la mujer, dada la tendencia indeclinablemente engañosa del natural femenino. Y, no obstante, se casó. La palinodia hace preguntarse al crítico si las burlas pretextadas por el matrimonio suponen sólo una diversión literaria, aunque se decanta por admitir el papel decisivo de la mediación del duque de Medinaceli en aquella boda (Balcells 1980, 77).

Otros escritos, aparentemente soslayados por la crítica, dan cuenta del fervor con el que el novelista del siglo XX enfrentó la figura de Quevedo. Así, en *Experiencia e invención (Ensayos sobre el escritor y su mundo)* (1960) Francisco Ayala defiende, en el texto «El arte de novelar y el oficio del novelista», la obra del poeta del Siglo de Oro: «Condenar las novelas [...] de Quevedo [...] porque presentan una imagen negativa del mundo, sería ocurrencia de la más mezquina futilidad» (Ayala 1960, 23). Páginas después, en «Observaciones sobre el *Buscón*», el escritor alaba y bosqueja al artífice de los *Sueños* y analiza la estructura y los mecanismos de esta novela picaresca: «Se advierte bien que a Quevedo no le importaba tanto su criatura como el juego del ingenio y el centelleo de las palabras, mediante el cual distorsiona la realidad hasta lograr un efecto estético de verás asombroso» (Ayala 1960, 162).

Luis Felipe Vivanco (1907-1975): El lírico publicó junto a Luis Rosales *Poesía heroica del Imperio* en 1940.

Agustí Bartra (1908-1982): Este poeta catalán que llegó a dirigir, durante un periodo de su forzoso e inclemente exilio, la revista *Lletres*, consagró unas líneas a Francisco de Quevedo en dos de sus obras. En primer lugar publicó, junto a Manuel Durán, *Panorama de la literatura española* (1967), monografía en la que refleja la biografía de Quevedo, el capítulo II de la *Historia de la vida del buscón* y los poemas «Miré los muros de la patria mía», «¡Ah de la vida!... ¿Nadie me responde?» y «Fue sueño ayer; mañana será tierra».

Posteriormente, da a la imprenta *Diccionario de citas* (1986), obra en la que recoge nueve sentencias del poeta áureo:

3. El rico se ríe con el bufón, y el bufón se ríe del rico, porque hace caso de lo que lisonjea.
4. El mentir de las estrellas
es muy seguro mentir,
porque ninguno ha de ir
a preguntárselo a ella.
5. Como entre celos y celo no hay sino una letra diferencia, suele pasar una cosa por otra.
6. Abre el ojo, que asan carne.
7. Ser tirano no es ser, sino dejar de ser, y hacer que dejen de ser todos.
8. Poderoso caballero es Don Dinero.
9. Al enemigo honrado mejor es matarle que injuriarle.
10. Vive para ti solo, si pudieres;
Pues solo para ti si mueres, mueres.
11. Menos mal hacen los delincuentes que un mal juez (Bartra 1986, 253).

Arturo Serrano Plaja (1909-1979): El fundador de la revista *Hoja literaria*, junto a Enrique Azcoaga y Antonio Sánchez Barbudo, escribió desde el ostracismo, según consta

en el estudio preliminar de *Descansar en la frontera: Poesía en el exilio (1939-1970)* (2007), el poemario *Versos de guerra* cuya «parte inédita está compuesta mayoritariamente por sonetos en los que es notoria [...] la influencia de Francisco de Quevedo» (López 2007, 18). En ese estudio introductorio se puede apreciar cómo Arturo Serrano Plaja albergaba el deseo de llevar a cabo, durante una licencia sabática, una investigación sobre Quevedo (proyecto que finalmente no se produjo). Posteriormente, José Ramón López García, artífice de este análisis introductorio, subraya el ascendente que Quevedo ejerció sobre el corpus artístico de este escritor desterrado:

La influencia conceptista y quevedesca de la crítica ha destacado en la producción en el exilio del poeta es justificada por el propio Serrano Plaja, en 1944, al señalar en el prólogo a una selección de la obra de Quevedo los dos procedimientos que considera básicos en él, los mismos de los que va a echar mano en *Versos de guerra y paz* y, de manera sobresaliente, en su poemario posterior, *Galope de la suerte* (López 2007, 42-43).

Miguel Hernández (1910-1942): El poeta oriolano, epígono de la generación, jamás mencionó a Quevedo en ninguno de sus escritos. Sin embargo, son muchos los especialistas que han presentido el ascendente del autor de los *Sueños* en la obra del lírico que cantó a la tierra.

Juan Cano Ballesta, en su minucioso estudio *La poesía de Miguel Hernández* (1962), enlaza la obra del lírico-soldado con la «profunda sensación del trágico sentido de la vida» (Cano 1962, 90) que expira la poesía de Quevedo: «Sin duda fue Quevedo quien le enseñó a descubrir el trasfondo sombrío de las cosas» (Cano 1962, 83).

Por otra parte, Darío Puccini en *Miguel Hernández. Vida y poesía* (1970) recalca la temprana adhesión e interés que suscitó la lectura en el joven Miguel Hernández:

El poco tiempo que pasó en la escuela bastó no solo para que se destacara entre los otros alumnos, sino también para despertar en él un gran interés por la lectura de autores clásicos y modernos: Cervantes, Lope de Vega [...] y más tarde Calderón, Quevedo (Puccini 1970, 18).

Esa prematura algarabía por las letras y, más concretamente, por la estampa de Quevedo, se traduce en una sacudida vital y estética que hará que el lozano poeta se vea arrastrado por la insondable y arrolladora actitud quevedesca en las últimas versiones de su producción artística: «En la última versión de su obra, Hernández muestra sobre todo la influencia de Quevedo [...] A medida que en sus poesía los sentimientos van cobrando

densidad y tensión, va siendo para él más necesaria, indispensable, la lección de Quevedo» (Puccini 1970, 53)⁵⁶.

También para Concha Zardoya la presencia de Francisco de Quevedo es fácilmente constatable en la producción de Miguel Hernández. Así, en la monografía *Poesía española del siglo XX. Tomo IV* (1974), la especialista resalta la «imprecatoria fuerza quevediana» (Zardoya 1974, 54) en *El silbo vulnerado* y *El rayo que no cesa* para, posteriormente, realzar el «atrevimiento [...] dureza y desgarró» (Zardoya 1974, 66) quevedesco que impregna *Viento del pueblo*:

deja en el *El silbo vulnerado* ciertos ecos arcaizantes [...] mas no se despoja de la imprecatoria fuerza quevediana y, más bien, la intensifica. De ella se inviste cuando se lanza a blandir su rayo, a desbordar su sangre a martillazos, a cortar sus sonetos a punta de cuchillo y en carne viva (Zardoya 54-55).

Sin embargo, si bien es cierto que las líneas referidas por Juan Cano Ballesta, Darío Puccini o Concha Zardoya resultan interesantes acercamientos al tema, ha sido el investigador, José María Balcells, el que más tiempo ha dedicado a desentrañar las vicisitudes del binomio Quevedo-Hernández. La primera aportación sobre el tema aparece en *Miguel Hernández corazón desmesurado* (1975). En ese estudio el especialista señala que el conocimiento de Francisco de Quevedo —y de las figuras señeras del Siglo de Oro español— llegó a Hernández a través de dos personajes orcelitanos: el vicario, Luis Almarcha y, su amigo, Ramón Sijé. El canónigo Luis Almarcha prestó a Miguel Hernández, durante sus primeros escauceos con la literatura, una serie de volúmenes que, según atestigua el religioso, comprendían varios tomos de la Biblioteca de Autores Españoles de Rivadeneyra: «Mira —le decía don Luis—, ahí tienes a San Juan de la Cruz, a Gabriel Miró, a Verlaine [...] y toda la colección de autores españoles de Rivadeneyra...toda mi biblioteca» (Balcells 1975, 15). Por su parte, su «compañero del alma», tenía una concepción barroca que haría que Hernández concordará «probablemente con las intuiciones de su [...] mentor» (Balcells 1975, 37), gran conocedor de los clásicos del Barroco e inductor de la lectura de Francisco de Quevedo por parte de Miguel Hernández:

No puede dudarse que Sijé, tan hondo conocedor de nuestros clásicos del Barroco, fue quien indujo a Miguel a leer a Quevedo [...] en sus dimensiones humanas y estéticas más complejas. Basta repasar los números de «El Gallo Crisis» para cerciorarnos de la presencia continuada de Quevedo en las páginas de la revista (Balcells 1975, 145).

⁵⁶ Según Puccini, el aleccionamiento quevedesco peca, en ocasiones, de una exteriorización en la retórica hernandiana que obedece más a una pose que a una profunda interiorización.

Para José María Balcells la huella de la poética quevedesca se puede rastrear en los poemarios hernandianos previos, y posteriores, a *El rayo que no cesa* pero es, sin duda, en este cancionero donde la impronta de Quevedo se deja sentir con más fuerza. Miguel Hernández tomó del autor de *Heráclito cristiano* «esa perfección impecable de los sonetos [...] y también aprendió la lección de desgarró afectivo que imantaba la poesía de don Francisco» (Balcells 1975, 145). Así lo demuestra el estudioso al comparar el segundo soneto de *El rayo que no cesa*, «¿No cesará este rayo que me habita» con «Breve combate de importuna guerra» o al reseñar la influencia ejercida, sobre Hernández, por el toro del poeta español del siglo XVII en «¿Ves con el polvo de la lid sangrienta».

Las referencias poemáticas a las que alude el pensador no se limitan, únicamente, a *El rayo*, pues resalta el espíritu de Séneca (que llega a Hernández a través de la lectura de Quevedo⁵⁷ y de la sapiencia de Ramón Sijé) en la «Elegía primera» o el influjo quevedesco que tiñe «El niño yuntero» y «Yo sé que ver y oír a un triste enfada».

Sin embargo, a pesar de todas las similitudes que parecen acompañar a ambos José María Balcells publica, en 1978, en la «Revista Litoral» «Algunas musas castellanas de Miguel Hernández», artículo en el que el investigador puntualiza las divergencias existentes entre el lírico madrileño y el poeta alicantino. El texto comienza poniendo de relieve la perdurabilidad en el tiempo de la figura de Quevedo para, posteriormente, apuntar las diferencias clave que se pueden hallar al escudriñar sus vidas y su producción artística:

Miguel atacaría con preferencia a los hipócritas, la soberbia, la lascivia, a los cobardes y la traición, amén de clamar contra el deterioro de tantos valores humanamente dignos. Como Quevedo, sacó partido de los ángulos satíricos de la inautenticidad, pero no se cebaba ni psicológica ni verbalmente en la desgracia ajena (Balcells 1978, 83).

Posteriormente, el crítico retoma la línea explorada en su primera investigación y vuelve a tratar de recorrer el camino de las concordancias que median entre los dos autores en un capítulo titulado, «De Quevedo a Miguel Hernández» (1982). En el apartado reitera la idea de que Luis Almarcha proporcionó al joven Miguel tomos de la Biblioteca de Autores Españoles aunque, en esta ocasión, afirma que «no se tienen datos sobre la lectura de Quevedo, por parte de Miguel Hernández, durante el período “formativo del poeta”» (Balcells 1982, 82) basándose en las dos entrevistas que Hernández concede en su primer viaje a Madrid.

⁵⁷ Ya con anterioridad Leopoldo de Luis había notado que la impronta de Séneca en Miguel Hernández pasaba por Quevedo.

Del mismo modo parece sino desdecirse, sí dudar de la cuota de responsabilidad que le cabe a Ramón Sijé en lo referente al acercamiento de Miguel Hernández al corpus quevediano: «del quevedismo poético miguelhernandiano no le cabría apenas participación a Sijé, pero sí le cabría parte en el acercamiento a Quevedo o, más exactamente, al ideario de don Francisco» (Balcells 1982, 84).

El ensayo aporta, además, la vinculación de los poemas «Nariz flaca», «Casi nada» (vinculo apreciado por Leopoldo de Luis) «Citación fatal» y de *El silbo vulnerado* a la doctrina retórica de Quevedo. Asimismo, se resalta el influjo de Pablo Neruda—cuyo débito quevedesco de *Residencia en la tierra* es palpable⁵⁸—y de Cossío, erudito de los clásicos del Siglo de Oro español.

Apoyándose en preceptos amatorios, estoicos y métricos, José María Balcells reanuda la hipótesis de la herencia quevedesca en *El rayo que no cesa* y aboga por la independencia del bagaje quevedesco en Miguel Hernández a partir de la paulatina separación de su amigo y maestro, Ramón Sijé:

Pudiera acaso sospecharse que el desistimiento de Miguel respecto de la peculiar «poética» de Sijé emparejaba, como secuela, el alejarse de Quevedo. Sin embargo, Hernández se va desprendiendo de las ideas del amigo, pero no del quevedismo: trueca, eso sí, un Quevedo por otro Quevedo, el Quevedo leído a la sombra de Ramón, por el Quevedo leído a la sombra de Neruda y, a veces, de Cossío, pues tanto la poesía revolucionaria como la surrealista e «impura» creada por Miguel en 1935 siguen respirando por los poros de don Francisco (Balcells 1982, 98-99).

Unos años después, el catedrático reemprende el tema de nuevo en su manual *Miguel Hernández* (1990) donde, de forma fragmentaria, dilucida la trayectoria vital y profesional del pastor-poeta. En el volumen, José María Balcells comienza marcando el débito de Francisco de Quevedo que se puede apreciar en la composición «Silbo de afirmación en la aldea» que rezuma rasgos literarios y la esencia humana de «Retirado de la Corte responde a la carta de un médico».

Tras analizar la relación en ese poema, Balcells alude a la tensión expresiva de *El rayo que no cesa* a través de la distinción de Luis Felipe Vivanco sobre los tres tipos claves de soneto: espirituales o artísticos, anímicos y corporales o sanguíneos⁵⁹.

⁵⁸ Según José María Balcells, Miguel Hernández ayudó al poeta chileno con las pruebas de imprenta.

⁵⁹ Tomando en consideración la propuesta de Vivanco y haciéndose eco del puente que estableció Unamuno entre los sonetos anímicos y corporales refleja las palabras del Rector de Salamanca, que erigió a Francisco de Quevedo como el maestro del tercer tipo de soneto.

Seguidamente, entrevera la pena de amor quevedesca con la hernandiana comparando, en el proceso, el poema «Hay en mi corazón furias y penas» con «¿No cesará este rayo que me habita»:

Amar y dolerse, dos conceptos que establecen [...] un puente que une a Quevedo y a Miguel Hernández indisolublemente [...] Uno y otro aceptan que su vida está plagada de una contrariedad que la íntima vocación de padecer hace brotar a manera de desgracia venida de fuera, desgracia que halla desgracia (Balcells 1990, 65).

Más adelante el erudito toma en consideración «Un carnívoro cuchillo» para poner de nuevo sobre la palestra la esencia estoica que Miguel Hernández absorbe de Quevedo. Posteriormente, tomando en consideración las notas de Marina Mayoral⁶⁰, resalta la impronta quevedesca en las «remembranzas lingüísticas» de la «Elegía» a Ramón Sijé.

Tiempo después, en el año 2004, José María Balcells publica «El rayo que no cesa desde la intertextualidad». En ese análisis el teórico vuelve a insistir en las consideraciones expuestas en los trabajos anteriores añadiendo, en el proceso, nuevos datos. El primero de ellos tiene que ver con la actitud semejante de la voz lírica en *Canta sola a Lisi* y en *El rayo que no cesa*: «Recuérdese el ciclo “Canta sola a Lisi” de Quevedo, y confróntese con el “A ti sola” hernandiano» (Balcells 2004, 142).

Páginas después, menciona a Juan Ramón Jiménez al que atribuye la capacidad de haber sido el primero en percibir la órbita de Francisco de Quevedo en la creación hernandiana. La crítica apareció en el periódico *El Sol* y reseñaba siete poemas: «Todos los amigos de la poesía pura deben buscar y leer estos poemas vivos. Tienen su empaque quevedesco, es verdad, su herencia castiza» (Jiménez 1936).

El incansable pensador no cesa en sus investigaciones y da a la imprenta, en el año 2009, *Sujetado rayo*, escrito en el que reincide sobre teorías ya enunciadas en trabajos anteriores. A pesar de las iteraciones sobre el tema, el catedrático ofrece, de nuevo, algunos detalles que continúan iluminando la senda poética de ambos autores.

En este análisis, José María Balcells enmienda su postura precedente al afirmar que la influencia de Quevedo llega a Miguel Hernández, en su etapa temprana, a partir de Ramón Gómez de la Serna. Sin embargo, continúa defendiendo el entronque de Ramón Sijé, como mediador de ambas épocas, y la certeza de que gracias a la Biblioteca de Autores Españoles Miguel Hernández puede acercarse a Quevedo. Del mismo modo,

⁶⁰ «El patético lamento fúnebre que imanta la “Elegía” a Ramón Sijé, admite ser leído al trasluz de un “tremendismo” susceptible de relacionarse con el Quevedo más negro» (Balcells 1990, 65).

incide otra vez en los rasgos que unen *El rayo que no cesa* con la órbita de Francisco de Quevedo. A la ya sabida característica amorosa, métrica y estoica añade ahora, como otro punto de unión, el tremendismo y el erotismo. Paralelamente, emprende la tarea de comparar lexicalmente el poema del lírico orcelitano «Yo sé que ver y oír a un triste enfada» con el verso «Nada que, siendo, es poco, y será nada» comprendido en la composición poemática «Vivir es caminar breve jornada» de don Francisco de Quevedo. Lo mismo sucede con el verso «harto de golpear en la herrería» del soneto «Guiando un tribunal de tiburones» en el que el erudito plantea reminiscencias con «Dejad que a voces diga el bien que pierdo». Ya en su obra *Viento del pueblo* subraya el sustrato del *cotidie morimur* tan propio de la obra del autor de *Canta sola a Lisi* y remarca, en la quinta estrofa de la «Canción del esposo soldado», la huella del archiconocido verso «Polvo serán, más polvo enamorado».

Por último, referencia la última obra de Miguel Hernández, *Cancionero y romancero de ausencias*, como una obra en la cual «solo un escalpelo muy atento acierta a distinguir la voz de Quevedo»⁶¹ (Balcells 2009, 92).

Tras los estudios de José maría Balcells, Marie Chevallier, en su voluminoso análisis *Los temas poéticos de Miguel Hernández* (1978), revela el mito poético de la «agricultura de la muerte» como una expresión tomada por Hernández del propio Quevedo.

La nómina se incrementa con José Luis Calvo Carilla y su publicación *Quevedo y la generación del 27 [1927-1936]* (1992). Para Carilla, *El rayo que no cesa* posee «el desgarrón sombríamente afectivo» (Calvo 1992, 106) que ha caracterizado a la poética de Francisco de Quevedo y que, previamente, auguro Neruda. El crítico, basándose en el precepto de la pena nacida de un amor no correspondido, equipara el poema de Quevedo «¡Fue sueño ayer, mañana será tierra!» con «Después de haber cavado este barbecho» del poeta del siglo XX.

Posteriormente, Florence Delay en su estudio «Tradición extrema y extrema modernidad», compilado en *Miguel Hernández. Tradiciones y vanguardias* (1996), sitúa a Francisco de Quevedo como precursor de la lucha a ojos de Miguel Hernández:

⁶¹ A pesar de sus afirmaciones, José María Balcells se atreve a indicar que tanto el «Vals de los enamorados» como «Hijo de la luz y de la sombra» poseen tintes que remiten a Quevedo.

«Hernández ha escudriñado la forma del soneto, tal como la armonizó [...] sobre todo [...] Quevedo en el cual presintió a “ese abuelo instantáneo de los dinamiteros”» (Delay 85).

En 1997, Francisco J. Díaz de Castro en el estudio «Miguel Hernández, entre el amor y la muerte», incluido en *Poesía española contemporánea: catorce ensayos críticos*, revela la importancia de la labor lectora hernandiana en la conformación de su fuerza poética: «Sin la temprana y amplia experiencia lectora, sin la empecinada imitación de los autores del siglo de oro —Lope de Vega, Quevedo [...] y de los poetas modernos [...] no puede explicarse la eficacia y la comunicativa intensidad de su poesía» (Díaz 1997, 64).

Transcurrido un año, Antonio Gracia publica *Miguel Hernández: “del amor cortés” a la mística del erotismo* (1998), escueto aunque completo estudio en el que el autor retoma teorías sobre el tema, ya conjeturadas por sus predecesores (la simbología del toro, por ejemplo o el concepto del «amor más allá de la muerte»), pero en el que hace visible un empoderamiento de la figura quevedesca en la intención poética de Miguel Hernández:

Hernández vivió Góngora, Garcilaso y Quevedo porque habían sido compañeros de sentimiento, compañeros de crecimiento, compañeros de viaje [...] había aprendido a sentir, amar, doler, y morir (y escribir) en Góngora, Garcilaso, Quevedo. Los demás, una vez hechos y formados, admiraron a esta tríada; Hernández se formó en esta tríada (Gracia 19-19).

En el año 2001, Francisco Díez de Revenga vuelve a poner la relación de ambos en evidencia en el artículo «Miguel Hernández, lector y discípulo de Quevedo». La monografía torna a asentar los precedentes ya vislumbrados por los especialistas anteriores sin aportar nuevos datos significativos.

Más revelador resulta, a pesar del centralismo que impera en torno al segundo poemario hernandiano, el artículo de Scott Dale «Lo quevedesco y el poeta como hombre entre bastidores en *El rayo que no cesa*, de Miguel Hernández» (2002), opúsculo en el que se apunta la decisiva influencia del poema «Himno a las estrellas» en las composiciones de *El rayo que no cesa*.

Tres años después Benjamín Gomollón publica «Quevedo y el tópico de la inmortalidad poética» en la Revista *Anthropos* trayendo a colación, nuevamente, los apuntes referidos sobre Quevedo como origen del soneto hernandiano o la reminiscencia quevedesca que presenta la «Elegía primera» dedicada a Federico García Lorca. Sin embargo, Gomollón se aventura, como ya hiciese Balcells, más allá de *El rayo que no cesa* y dedica parte de su investigación a *El hombre acecha*. En ese poemario de dolorido sentir

el crítico aprecia que la sombra de Quevedo «se percibe en lo que de apreciativo o despreciativo escribió en torno a la inmortalidad poética» (Gomollón 210).

Ulteriormente, Manuel Cifo González en el texto «Tradición y vanguardia en la poesía de Miguel Hernández» (2010) dispone el acercamiento de Miguel Hernández a Francisco de Quevedo «algo más tarde de 1932» (Cifo 60) y reinicia las suposiciones previas al comparar la lírica del poeta madrileño y de *El rayo que no cesa*.

Ese mismo año, Rosa Navarro Durán, en una entrevista otorgada al diario *La Verdad* de Murcia, reivindica las palabras de Juan Ramón Jiménez y defiende la lectura de Quevedo en la poesía de Miguel Hernández: «Y lo mismo le ocurría con Quevedo; se nota su lectura en sus poemas» (Navarro 2010).

Seguidamente, Arcadio López-Casanova⁶² divulga «Esquemas formales y composición poemática. Para una tipología del soneto hernandiano», incluido en *La lengua en corazón tengo bañada. Aproximaciones a la vida y obra de Miguel Hernández* (2010). El apartado manifiesta la «trabada metáfora de los daños de amor, que Hernández, como su maestro Quevedo acoge y desautomatiza con excepcional originalidad» (López-Casanova 2010, 66) en los primeros momentos de su trayectoria lírica. Seguidamente, refleja el segundo cuarteto y los dos tercetos del soneto «Tengo estos huesos hechos a las penas», de Miguel Hernández, para aludir a ese «naufragio de vaivenes», «*topos* imaginativo de la poetización petrarquista (y con antecedentes clásicos) y que, sin duda, Hernández toma de Quevedo (“Naufrago amante y peregrino”, se declarará en un soneto de *Canta sola a Lisi*)» (López-Casanova 2010, 74). Unas páginas más adelante López-Casanova remite al soneto «Lluviosos ojos que lluviosamente» en el que se produce la «metaforización hiperbólica de las lágrimas en “lluvia” o “río” [...], tan presente en Quevedo» (López-Casanova 2010, 85).

Para finalizar, Mercedes López-Baralt, en el estudio *Miguel Hernández: Poeta plural* (2016), parangona el verso «si respiras, llueve / en cenizas tu cuerpo derramado» del soneto «Ostentas de prodigios coronado», y la tercera estrofa de la «Elegía a Ramón Sijé»: «Pero también hay que notar la huella de Quevedo en estas estrofas; me refiero a uno de sus sonetos que dice: “si respiras, llueve / en cenizas tu cuerpo derramado”» (López-Baralt

⁶² Con anterioridad Arcadio López-Casanova en «Género de cancionero, tónica amatoria y mito personal (Una lectura de *El rayo que no cesa*, de Miguel Hernández» (2007) ya había señalado la capacidad de Miguel Hernández para desautomatizar «como Quevedo [...] los *topoi* petrarquistas» (López-Casanova 2007, 125).

96). Por último, la crítica toma en consideración el símbolo del toro, junto a otros motivos, para poner en evidencia la deuda de Miguel Hernández con don Francisco:

No pasa desapercibida la honda lectura de los sonetos amorosos de Quevedo, de los que Miguel hace suyos los motivos del “rayo vengativo”, la “larga pena”, “el burlador deseo”, la amada Lisi como “homicida” y “aquellos toros que el amor violenta”, con los que el sujeto lírico quevedesco se identifica: ¿Ves gemir sus afrentas al vencido / toro, y que tiene ausente y afrentado, / menos pacido el soto que escarbado, / y de sus celos todo el monte herido? [...] El mismo soneto 2 parece una reescritura de otro de Quevedo que dice: “Hay en mi corazón furias y penas, / en él es el amor fuego y tirano. / Y yo padezco en mí la pena mía [...] El último verso no deja de recordarnos a otro del oriolano: “Este rayo ni cesa ni se agota: / de mí mismo tomó su procedencia / y ejercita en mí mismo sus furores” (López-Baralt 118).

Ramón Sijé (1913-1935): El erudito Ramón Sijé, cuyo nombre real era José Marín Gutiérrez, fue, según José Muñoz Garrigós, «uno de los más fervientes admiradores del Siglo de Oro español» (Muñoz 1973, 109). El investigador, en su artículo «El Gallo Crisis» (1973), no solo llama la atención sobre el arrobamiento que Ramón Sijé sentía por el arte áureo, sino que transmite la idea de las numerosas ocasiones en las que Francisco de Quevedo y la estética e ideología del Barroco aparecen en las páginas de la revista *El Gallo Crisis*: «Los nombres de Santo Tomás de Aquino, Fray Luis de Granada, Quevedo [...] se desparraman por las páginas de la publicación con suficiente valor significativo respecto del catolicismo, la tendencia hacia lo barroco» (Muñoz 1973, 110). Así, el especialista se remite al escrito de Ramón Sijé «La Majestad del No» (1934) en el que presenta a Quevedo «como ejemplo de humor en el sentido cristiano de la palabra, por cuanto tiende a la inhumanización del hombre mismo, a su espiritualización» (Muñoz 1973, 110).

Posteriormente, en *Vida y obra de Ramón Sijé* (1987) el crítico rescata la clasificación de la correspondencia quevedesca en «Baraja o epistolario de Quevedo (Cartas de humor y amor vivos)»—incluida en el número 3 de la publicación— así como la presencia de Francisco de Quevedo en la «original encuesta sobre la idea del infierno» (Muñoz 1987, 326) que apareció en las páginas del primer número de *El Gallo Crisis*:

Estuve mirando al infierno con atención, y me pareció notable cosa. Díjome la Muerte: ¿Qué miras? Miro (respondí) al Infierno, y me parece que lo he visto otras veces. ¿Dónde? Preguntó. ¿Dónde? (dije): en la codicia de los jueces, en el odio de los poderosos, en las lenguas de los maldicientes, en las malas intenciones, en las venganzas, en el apetito de los lujuriosos, en la vanidad de los príncipes; y donde cabe el infierno todo, sin que se pierda gota, es en la hipocresía de los mohatrerros de las virtudes, que hacen logro del ayuno y del oír misas. (Quevedo, «Visita de los chistes») (Sijé 1934).

En esa misma investigación, Garrigós menciona los niveles de lectura del ensayo del autor oriolano, «El golpe de pecho, o de cómo no es lícito derribar al tirano». Dicho

texto, publicado en la revista *Cruz y Raya* en el mes de octubre de 1934, rescata dos obras del siglo XVII en las que se muestra el tema del tiranicidio:

Julio César, de Shakespeare, y el Marco Bruto, de Quevedo, pero teniendo como norte no el desarrollo propiamente dicho de los textos, sino la caracterización del personaje de Marco Bruto en cada una de ellas. Sijé ve acertadamente, que mientras Quevedo se plantea el problema desde el punto de vista del pensamiento cristiano, el dramaturgo inglés prefiere centrar su atención en la perspectiva romana del hecho (Muñoz 1987, 114).

Por otra parte, José Luis Calvo Carilla en el monográfico *Quevedo y la generación del 27 [1927-1936]*, recupera el artículo «La primavera de las hipotecas y el otoño de los labradores» en el que el escritor aboga por «una salvadora vuelta a Quevedo» (Calvo 1992, 82). Posteriormente, el investigador sostiene la importancia del pensamiento de Ramón Sijé y de su labor frente al *Gallo Crisis* en la difusión del conceptismo quevedesco. El juicio y los planteamientos del crítico oriolano quedan perfectamente representados en el libro *La decadencia de la flauta y el reinado de los fantasmas*, obra en la que el desamordazado Sijé reinterpreta el romanticismo y lo conduce «a una cerrada españolización del conceptismo» (Calvo 1992, 125) que encumbra a Francisco de Quevedo como adalid.

Las tribulaciones quevedescas que acompañaron a Sijé durante su segada existencia no se limitaron, únicamente, al terreno intelectual ya que el sesudo pensador oriolano tenía a Francisco de Quevedo presente también en sus escritos más personales. Así lo demuestra José Luis Ferris en la biografía *Miguel Hernández. Pasiones, cárcel y muerte de un poeta* (2002) en la que el licenciado en Filología Hispánica recupera una de las misivas que Ramón Sijé escribió a Miguel Hernández durante una de sus estancias en Madrid: « ¡Cómo he sentido ahora nuestra separación! [...] Tú, solo en Madrid [...] En fin, aquí te dejo en ese Madrid antiquevedesco que a mí y a ti te ahoga» (Ferris 187).

Mención aparte merece el manuscrito, hallado en el Archivo de Ramón Sijé, *Resistencia musical de la voz, o Esquema de una ortografía pura* [193?], en el que se insiste sobre la importancia de la corrección gramatical para una adecuada musicalidad: «Como un problema de resistencia musical concibió Quevedo el estilo» (Sijé 193? 3).

Luis Rosales (1910-1992): El poeta andaluz sentía una inclinación por Francisco de Quevedo que no estaba mediatizada, como apunta Félix Grande, por la generación del 27.

El lírico publicó, junto a Luis Felipe Vivanco, *Poesía heroica del Imperio* (1940), obra de significativo título que refleja la situación político-social de aquellos años y en la que se puede hallar, junto a otros muchos nombres, el de Francisco de Quevedo.

Posteriormente, el mismo poeta que había ensalzado las virtudes patrias en aquel volumen tan llamativo, pronuncia una conferencia en los cursos de verano de Santander con motivo de la proximidad del centenario de Quevedo. En su disertación, Luis Rosales elige el poema «Miré los muros de la patria mía» para ejemplificar los errores y las variantes que el tiempo ha acumulado sobre los versos del poeta madrileño: «Sobre ningún escritor español se han acumulado tanta beatería, tanta ignorancia, tanta mendicidad y tanto atrevimiento por sus biógrafos, críticos, editores y aprovechadores» (Rosales 424).

Gabriel Celaya (1911-1991): Este poeta oriundo del País Vasco que trabó amistad con algunos miembros de la joven literatura mencionó a Francisco de Quevedo en el poema «Nada es verdad ni mentira. Todo es ficción, todo magia», incluido en el poemario *Poesía, hoy (1968-1979)* (1981): «Y que lo diga Quevedo» (Celaya 218).

Dionisio Ridruejo (1912-1975): Esta controvertida figura política y poética se entregó en diversos momentos de su creación a perorar sobre Francisco de Quevedo y Villegas.

En la obra *En once años: poesías completas de juventud, 1935-1945* (1950), recoge tres poemas, dedicados a Pedro Laín Entralgo, que el lírico escribió con motivo del centenario de Quevedo:

1

Y NO HALLE COSA EN QUE PONER LOS OJOS...

«La Mosa, el Rhin, el Tajo y el Danubio...»
«Tu hacienda soy, tu imagen Padre, he sido...»
«Vencida de la edad sentí la espada...»
«Soy un Fue y un Seré y un Es cansado...»

MIRAD, desde un dorado «todavía»
caer el polvo la primera almena
y al héroe inmortal cobrar su pena
y al hombre fatigado su agonía.

Aun era espuela y ya melancolía
un grito, en aventura o en cadena,
y ya la sangre a la rasgada vena
en el estoico baño se le huía.

Aun la muerte amanecía al cielo

y ataban medio mundo en una brida
escuadras de la mar y de la tierra.

¡Oh, «Todavía», «aún»! Más desconsuelo
y era un siempre manar aquella herida
que no abrieron los golpes de la guerra (Ridruejo 1950, 459).

2

MENOS ME HOSPEDA EL CUERPO QUE ME ENTIERRA

«Cómo de entre mis manos te resbalas
¡oh!, cómo te deslizas, vida mía...»
«Cuándo amanecerá tu hermoso día
la oscuridad que el alma me anochece...»
«Porque también en el sepulcro hay muerte»

El mundo ya se rompe sobre un alma,
la fe injerta su angustia y va a la muerte
hiere el dolor de ser y se convierte
por la desilusión en luz y palma.

¡Oh, forzoso vivir! Y cómo vuela
si soy eternidad y vivo y muero
y el constante morir es verdadero
y la esperanza tarda y no consuela.

Un imperio de duda y desaliento,
un orbe en escisión, con amenaza,
han empujado al hombre hacía su adentro.

Fuera, la sangre, el tiempo y la tormenta
Y dentro, un fugitivo que se emplaza
para el día absoluto del encuentro (Ridruejo 1950, 460).

3

NO REVUELVAS LOS HUESOS SEPULTADOS...

«Un nuevo corazón, un hombre nuevo
Ha menester, Señor, la ánima mía...»
TAPIADO por la muerte y por la vida,
suelo y cielo en escombros y pavesas,
llega tu mundo a mí, sin las promesas
de tu escarmiento, a refrescar la herida.

Aun el hombre que sueña porque olvida
Prueba sus alas ágiles y presas,
queriendo eternidad, quemando empresas
mientras lo arrastra el tiempo en su crecida.

¿Y tú llorabas? Rota la memoria,
suspenso en porvenir, solo, inseguro
el hombre oye la voz en los desiertos:

Ser vida, Muerte, Eternidad, Historia.
¡Oh!, la lejana voz fuera del muro
instalándose a nacer de entre sus muertos (Ridruejo 1950, 461).

En 1960 aparece publicado en la editorial Aguilar *En algunas ocasiones: (crónicas y comentarios) 1943- 1956*, recopilación de diferentes trabajos de Dionisio Ridruejo. En uno de ellos, titulado «Edad y poesía», el dirigente cifra a Garcilaso y a Quevedo como figuras vertebradoras de su generación:

Entonces, en la armadura vacía de Garcilaso, se metió Quevedo. Es ciertamente Quevedo y no Garcilaso el que tiñe la obra poética de la juventud penúltima [...] Es Quevedo, el Quevedo que ve agrietarse aquella torre [...] y a poco ya no halla cosa en que poner los ojos que no sea aviso de muerte [...] Pero yo diría que conforme avanzamos hacia el centenario de Quevedo [...] empieza Quevedo a fatigarnos (Ridruejo 1960, 114).

Posteriormente, en *Dionisio Ridruejo: De la Falange a la oposición* (1976) Richard D. Crutchfield rememora sus años como estudiante y la impresión que le suscitó aquel sabio docente: «Estoy seguro de que la secreta pasión del señor Ridruejo era la poesía de Góngora, y la poesía y el pensamiento de Quevedo: éste, tanto por su penetrante agudeza y sacudimiento vital de su ingenio como por la gravedad de su compromiso moral» (Ridruejo 1976, 183).

Finalmente, más de un decenio después, en la introducción de su obra *Primer libro de amor* (1976) Dionisio Ridruejo afirma tener una deuda, parcial, con Quevedo en lo que se refiere a la redacción de esta composición: «Creo, en efecto, que mientras otras partes de mi “libro de amor” recuerdan más bien a Quevedo, estas del “Reloj” son las más garcilasianas» (Ridruejo 1976, 15).

Antonio Aparicio (1916-2000): Este poeta sevillano que no ocultó, según consta en el artículo de Juan Manuel Bonet «Fallece en Caracas a los 84 años el poeta Antonio Aparicio» (2000), su deuda con Francisco de Quevedo destinó dos poemas de la antología *Ardiendo en ira* (1977) al poeta del Siglo de Oro español:

SIGLOS Y SIGLOS

Al pensamiento libre
se le encierra.
Para que no vea.
(Quevedo en prisión oscura,
Cervantes entre rejas.)

Al pensamiento libre
se le destierra.
Para que no sea.
(Muere Machado en Colliure,
León Felipe en América).

Al pensamiento libre se

se le entierra.
Para que no vuelva,
(Federico fusilado,
Miguel muerto en una celda).

Al pensamiento libre
se le sentencia:
¡Muera la inteligencia! (Aparicio 54).

EL RESUCITADO

Este que veis aquí,
la lengua, un arcabuz,
la pluma
una bombarda
cargada de dicterios
y sentencias,
el rostro
todo noche
porque gastó la luz
en alumbrar el pensamiento,
este soy yo,
Francisco
de Quevedo,
Parióme adrede mi madre.

Parióme un triste
día de España
y morí de un rabioso
dolor
de costado.
Condenado a español,
renazco de la sombra,
huésped invisible
de esta cárcel de vivos
desde cuya explanada
vuelvo a llorar cansado
ante los derrumbados
muros
de la patria.

Vuelvo a la vida mortal
de España,
espectral testigo
de sus tribulaciones.
Vuelvo
Creyendo
que el tiempo hay huido,
que España
aprende a andar,
y diviso en la raya
de la despoblada meseta,
un funeral cortejo,
en cuyo féretro,
a hombros
de bufones,
deletrea el asustado labriego:
Aquí yace España.
Vuelvo creyendo en Dios,
y Dios sigue de espalda.

Vuelvo después que en sueños
miré desnuda a España
asomada a la mar,
abrazada a la aurora.
Y al despertar encuentro
cerrados los caminos
`por la Santa Hermandad,
con sus recuas de mulos
cargados de medallas y cirios.

Vuelvo a llamar a gritos
sobre la puerta
que guarda el alma de Castilla,
y una voz de ultratumba
responde desde el fondo
de la tinaja de los siglos.
Vuelvo
a santiguarme,
clamando en vano
por España,
empeñada en morir
como forma preferida
de la existencia.
De la paz de la tumba,
vuelvo a esta espesa congoja,
gólgota
de soledades,
negro pinar
de cavilaciones
en cuya rama fría
como un cuervo
me recojo.
Oh. España, ¡aparta!
Aparta, imagen espantosa
de la muerte.

¿Pero no late al fondo,
en la pestaña del horizonte,
un rumor inicial,
una sílaba virgen,
un rostro donde el llanto
se abre a la esperanza?
¿No veo,
no afloran,
ojos encendidos,
voces que no reprueban la alegría,
saltando
por encima
de los años,
pisando sobre legajos
de condenas?
¿No asciende,
nuevo,
un viento,
derrumbando cadalsos,
convocando encinares,
despertando al olivo,
remeciendo
el alma

a los arroyos
que perdieron la fe?

¿Es la hora esperada,
la yema del futuro
que antes,
en un sin fin de años,
fue sueño ahogado
en los pozos
de la amargura encarcelada?
¿Es España
que abre la puerta?
¿Es
Eres tú,
España,
que despiertas
dejando atrás
la noche del espanto?
¿Eres tú,
madre?

Oh España, madre dura,
madrstra de tus hijos,
luz y martirio nuestro,
abre la puerta.
Abre la puerta al día
y ábrenos a todos
al fin a lo que somos (Aparicio 141-45).

Fastos conmemorativos con motivo de los tres siglos de la muerte de Francisco de Quevedo y Villegas:

Garcilaso: La polémica revista vio la luz, en Madrid, en mayo de 1943 y terminó su andadura un año después del tributo conmemorativo a Francisco de Quevedo. El panegírico —que apareció en el número 29 de septiembre de 1945—comprendía una serie de sonetos del lírico barroco (visibles en el segundo capítulo de la presente tesis), *El mundo por de dentro*, así como varios poemas destinados a emular la pluma y el ingenio de don Francisco:

1. Enrique Azcoaga, es un «soneto derivado» del célebre verso «Soy un fue, y un será y un es cansado» perteneciente al poema metafísico « ¡Ah de la vida!... ¿Nadie me responde?».
2. «Era, Señor, un mundo diferente» de Rafael Montesinos.
3. « ¿Eres tú, mi Señor, quien mi memoria» de Gabriel García Nazero.
4. «De frac, llegó de frac. Y muy planchado» de Juan Pérez Creus.
5. «Esa ola que llega hasta la orilla» del poeta Jesús Juan Garcés.

6. José Manuel Romero Moliner redactó «Esto que ya no ves, y que se tiene».
7. «Ruffs stifled not the movements of his mind», Charles David Ley.
8. «Viento de amor, viento de muerte, espada» de José García Nieto.

Proel: El número XVIII, dedicado a homenajear a Quevedo, nació como consecuencia de la «labor de Ricardo Gullón y José Luis Hidalgo quienes [...] llevaban el timón de *Proel* desde el número 13» (Rubio 58). La tirada, publicada en septiembre del año 1945, aglutinó a un importante número de artistas, de una y otra generación, que mediante poemas de carácter metafísico (véanse, por ejemplo, las dos últimas composiciones de Dionisio Ridruejo), amoroso (obsérvese el texto « ¡Amor cura mis males» de Bernardo Casanueva Mazo)...quisieron elogiar al gran poeta del Siglo de Oro, Francisco de Quevedo y Villegas:

1. «Porque naciste en la aurora» de Vicente Aleixandre.
2. «Seor Don Francisco: un trance desusado» de José María Pemán.
3. «Por la vega de Toranzo», poema de Gerardo Diego.
4. Manuel Machado escribió el soneto «Ya no hay mundos que hallar en esos mares».
5. Bernardo Casanueva Mazo: «Amor cura mis males» y «No el viento, ni la tierra; el aire puro».
6. «Junto al carmín está el color subido» de Rafael del Río.
7. José García Nieto entregó, también para esta revista, un poema conmemorativo para Francisco de Quevedo conocido como «Columna fue lo que ahora miras hueso».
8. «Si del sueño he nacido y voy cegado» de Julio Mauri.
9. El soneto « ¡Cómo duele esta yerba malherida» de Pedro Gómez Cantolla.
10. «Toda la vida, Señor, es mi pregunta» obra de José Luis Hidalgo.
11. Luis López Anglada entregó a la publicación «Jornalero de muchas heredades».
12. «Pozo de soledad y desconsuelo» de Rafael Morales.
13. «Dadle, Señor, el sueño que soñara», Enrique Sordo.
14. «En el oscuro bronce de tu acento» composición alumbrada por Manuel Alonso Alcalde.
15. «Es ahora la sed, ahora es la nube» de Marcelo Arroita- Jáuregui.
16. «Vuesa merced me diga qué líciones» originario de Antonio de Zubiaurre.

17. «...Hace ya tiempo» de Jesús Juan Garcés.
18. «Duro bronce del tiempo, encanecido» pensado por José Manuel Romero Moliner.
19. «Cómo os duele, Señor, la pluma alzada», Enrique Casamayor.
20. «Todo el valle canta a coro» de Marino Sánchez.
21. «Mis ojos son de tierra y de tierra mis manos» procedente de Arcadio Pardo.
22. Charles David Ley vuelve a reiterar su compromiso con los festejos conmemorativos con el poema «Francisco de Quevedo».
23. «En el silencio del agua» de Julián Riesco.
24. «Su pluma, su arma mejor», Luis Jesús Reina Huerta.

4. Miguel de Unamuno: una catarsis quevedesca

Hoy y en todos los tiempos seguramente, escribir, pintar, filosofar, esculpir, mirar los astros, crear o investigar en suma, es en España llorar
(Jiménez 1958, 170)

Josse de Kock en su artículo «Unamuno et Quevedo» (1959) postula la teoría de que «les écrits et la personnalité quevédiennes ont toujours intrigue don Miguel» (Kock 1959, 35). Ese interés que la figura de Francisco de Quevedo despertó en Miguel de Unamuno se materializó en determinadas obras, escritas bajo el duro cielo de aquella Castilla, y en las líneas que como «desenterrado» evocó en sus ensoñaciones desde el exilio. Sin embargo, la presencia del lírico del Siglo de Oro en el horizonte poético y crítico del pensador vasco no gozó siempre de la misma fortuna pues frente a un paradigmático y simbólico Don Quijote antagonista, para Unamuno, de los vicios que consumían a España, Quevedo padeció, como señala Sebastián de la Nuez, «una primera etapa de incomprensión [...] de 1895 a 1923»⁶³ (Nuez 531) que se saldó con arremetidas y con un silencio despreciativo: «Il est symptomatique qu'une aversion aussi intense pour Quevedo, ne s'extériorise pas plus souvent. Unamuno ne cherche pas à attaquer Quevedo; il ne le fait qu'occasionnellement. Il préfère le silence, témoignage hautain de son mépris» (Kock 1959, 39).

Según la crítica, la primera mención que el rector de la Universidad de Salamanca dirigió a Francisco de Quevedo apareció en el libro *En torno al casticismo* (1902). En esta composición, Unamuno, lejos aún de los ataques hacia Quevedo que se habrán de suceder, dedica unas escuetas palabras, en el capítulo II, al ingenio quevedesco—«Es el humorismo grave de Quevedo, el que hizo los discursos de *Marco Bruto*» (Unamuno 1966, 64)—para, posteriormente, ya en el capítulo IV, brindar otra parca declaración al esgrimir que «cuando Quevedo no nos cuenta al buscón Don Pablos comenta a *Marco Bruto*» (Unamuno 1966, 74). Mucho menos sucinto resulta el creador de *Niebla* cuando en su *Vida de Don Quijote y Sancho* (1905)—«máximo exponente del “quijotismo” unamuniano, y [...] el más original y valioso “comentario” inspirado por el Quijote, dentro y fuera de España» (Navarro 2008, 81)—acomete con rudeza contra Francisco de Quevedo:

Me carga Quevedo, pongo por caso de clásico cargante, y no puedo soportar sus chistes corticales y sus insoportables juegos de palabras.

⁶³ En la monografía «Unamuno y los clásicos» (1961) Segundo Serrano Poncela yerra cuando defiende que la presencia de Quevedo en los textos de Unamuno es siempre entusiasta: «Cuando aparece Quevedo en sus escritos todo son admiraciones y rodeos» (Serrano 521).

Mentira parece que en el pueblo en que Don Quijote elevó a heroicas hazañas las más miserables burlas, se rieran los retorcidos chistes de aquel fúnebre Quevedo, hombre grave y tieso si los ha habido, y fuesen reídas las pretendidas gracias, puramente de corteza, cuando no de pellejo de corteza, es decir, de vocablo, de su Gran Tacaño (Kock 1959, 39).

Esta sentencia, la más hostil que Unamuno consagró al artífice de los *Sueños*, da paso, unos años después, a la declaración que el poeta del siglo XX destina nuevamente a Quevedo en *Rosario de sonetos líricos* (1911). En este segundo poemario en el que se aprecia, como señala Teresa Imízcoz en *La teoría poética de Miguel de Unamuno* (1996), «la ausencia casi total de temas políticos» (Imízcoz 120), Unamuno prescinde, según hace constar Josse de Kock, de la brusquedad de antaño aunque sin llegar por ello a congraciarse con la agudeza ingeniosa de don Francisco: «El retruécano me parece la forma más baja del ingenio, o por mejor decir la forma favorita de los más bajos ingenios. Su afición a él es una de las cosas que más me impide reconciliarme del todo con el gran Quevedo» (Kock 1959, 39).

Tras estos testimonios, que se fueron suavizando y adquiriendo un cariz menos amargo, el nombre y la imagen de Quevedo en el corpus unamuniano vuelve a sumergirse en el mutismo hasta 1924, fecha clave en el espíritu y en la producción de Miguel de Unamuno. El poeta e intelectual vasco, que renegaba de ser hombre de partido⁶⁴, mantuvo desde sus comienzos una ferviente actividad política, estigma cardinal de su existencia, que se exteriorizó en su tierra natal «de 1884 a 1891 [...] cuando colaboraba con artículos anónimos en un periódico radical y, al mismo tiempo, participaba en las discusiones públicas que tenían lugar en la Sociedad Bilbaína» (Zardoya 1976, 144) o en 1917 cuando comienza su «encarnizada batalla política [...] en contra de la monarquía española» (Urrutia 2003, 32) espoleado por la postura de neutralidad que el país mantuvo con respecto a la Primera Guerra Mundial, a raíz de la huelga general que se desarrolló en agosto y que concluyó, según el listado oficial, con «71 muertos [...] y unos 150 heridos» (Tuñón 111), y como consecuencia del poder que iba adquiriendo el ejército en España⁶⁵. La campaña unamuniana contra el régimen monárquico llega «a su momento más crítico en 1920, cuando don Miguel es procesado, condenado a dieciséis años de cárcel (e indultado antes de cumplir su sentencia)» (Urrutia 2003, 33). Si en esta ocasión el catedrático consigue evitar el dictado institucional no sucederá lo mismo en 1924 cuando,

⁶⁴ «Yo, por ejemplo, creo ser uno de los españoles que ha hecho más política en mi patria, y, sin embargo, no figuro afiliado a ningún partido. Lo cual [...] me da una gran libertad de movimientos» (Unamuno 1967, 717).

⁶⁵ «Las Juntas de Defensa, que califica de “ilícitas, perniciosas y facciosas no más que por ser secretas”» (Rabaté 398).

perpetrado ya el golpe de estado por Primo de Rivera, las continuas tiranteces con el general y sus acólitos y la denuncia sistemática de la «ponzoña pasional revelados por el golpe» (Rabaté 454) le conduzcan a un forzoso exilio:

El excelentísimo señor jefe del gobierno, presidente del Directorio Militar, me comunica la siguiente Real Orden:

«Ilustrísimo señor: Acordado por el Directorio Militar el destierro a Fuerteventura (Canarias) de don Miguel de Unamuno y Jugo,

Su Majestad el Rey (q.D.g) se ha servido de disponer:

Primero: Que el referido señor cese en los cargos de vicerrector de la Universidad de Salamanca y decano de la Facultad de Filosofía y Letras de la misma; y

Segundo: Que queda suspenso de empleo y sueldo en el catedrático de dicha universidad».

Lo que traslado a vuestra señoría para su conocimiento y demás efectos. Dios guarde a vuestra señoría muchos años.

Madrid, 20 de febrero de 1924.

El subsecretario encargado del Ministerio, Leániz.

Señor ordenador de pagos por obligación de este Ministerio (Rabaté 454).

Esta condena, —que habría de convertir a Unamuno en ese desterrado que postulaba María Zambrano cuando en su obra *El exilio como patria* (2014) promulgaba que «el afectado por el destierro se sigue sintiendo vinculado a su lugar de origen» (Ortega XL-XLI)— supuso, según los especialistas, un punto de inflexión en la relación de don Miguel con Francisco de Quevedo y Villegas. Así, Josse de Kock, en el ya mentado artículo, explica que el acercamiento entre los dos hombres, —que se traduciría en continuas menciones en poemarios, misivas, artículos y comentarios— vino determinado por «l' exil de 1924, la crise de conscience que en resulté fait éclater la lente maturation. La reconnaissance de Quevedo en est une ultime manifestation» (Kock 1959, 41). La misma postura mantiene Sebastián de la Nuez en «El Conceptismo: Quevedo y Unamuno» (1979), monografía en la que el crítico aboga por la comunión «viva y personal» que se produjo entre ambos como resultado de la afinidad de su credo poético, de las análogas épocas que les tocó vivir y de la situación de ostracismo que experimentaron⁶⁶.

Según Josse de Kock, la reconciliación con Quevedo que Unamuno experimentó a raíz de aquel desgarramiento territorial condujo al lírico del siglo XX a apreciar en el espíritu quevedesco no solo a un alma afín —castigada por la misma envidia que habitaba

⁶⁶ José Luis Calvo Carilla en la obra *Quevedo y la generación del 27[1927-1936]* (1992) se hace eco de las aportaciones de sus sucesores.

en su corazón y que padecía en forma de odio, como Abel Sánchez, desde aquella España cainita e inquisitorial— sino al poeta dolido de su patria que con su estética conceptista y con su airada mueca y mordacidad abanderaba la verdad, la profecía. Del mismo modo de la Nuez, que toma en consideración las contribuciones de Kock, defiende la influencia de Quevedo en las manifestaciones artísticas que Unamuno prodigó durante su destierro basándose en el reconocimiento que el autor vasco presintió en aquel poeta lacerante que deambuló por los palacios y prisiones de ese país de letras áureas:

Pero es en el destierro de Fuerteventura cuando a Unamuno, sintiéndose identificado con Quevedo, no sólo por su humor y cainismo castellano sino por su situación viva y personal, le vemos padecer dolorosamente, en su carne y en su espíritu, la actualidad de su España en relación con los acontecimientos políticos y su propia circunstancia vital (Nuez 552).

Tanto el pionero Josse de Kock como Sebastián de la Nuez llevaron a cabo una precisa investigación sobre la evolución que la figura de Francisco de Quevedo sufrió en el corpus unamuniano. Así lo puede apreciar el lector al comprobar que la desidia inicial con la que el catedrático enfrentó a Quevedo se tornó, como consecuencia del episodio de confinamiento, en una entusiasta proclama que alababa no solo la estética y el ingenio del poeta sino el proceder del hombre: «Gustaste en el calabozo / de San Marcos de León, / Quevedo, el amargo gozo / de comprender la nación» (Unamuno 1984, 435). Las continuas referencias que Miguel de Unamuno dedicó al autor de *La cuna y la sepultura* durante su estancia en tierras extrañas —visibles, como se ha subrayado con anterioridad, en *De Fuerteventura a París*, en su poemario póstumo, *Cancionero* así como en prólogos, artículos, misivas o comentarios— revelan, en muchos casos, la radiografía de un auténtico poeta (visto desde la concepción unamuniana) que supo leer y comprender el periodo de decadencia que le tocó vivir y que fue aguijoneado por un régimen que no quiso o no supo comprenderle: «Él, Quevedo, que sufrió prisión por decir la verdad, toda la verdad desnuda» (Kock 2009, 108)». Este aspecto —pasado por alto por ambos críticos, bien por falta de interés o por contravenir el objeto de sus estudios— constituye un rasgo fundamental en el ideario quevedesco de Miguel de Unamuno. Mientras que Josse de Kock apoya la tesis de confinidad entre los dos poetas basándose, entre otros preceptos, en la semejanza de su situación humana —«La prison de Quevedo, ne correspond-elle pas à l'exil d'Unamuno? [...] L'oeuvre écrite en prison par l'un, en exil par l'autre, n'est pas engendrée par une égale expérience tragique, celle de l'envie castillane?» (Kock 1959, 43)— Sebastián de la Nuez hace lo propio al afirmar:

Son los años del exilio de don Miguel los que curten su corazón y su vida, sintiendo ahora, más claramente, en Quevedo, no solo al escritor conceptista y apasionado sino al testigo de sus

propias convicciones contra el régimen dictatorial como el que había lanzado Quevedo contra el valido del rey Felipe (Nuez 143).

De este modo, la pareja de investigadores muestra a un Quevedo, auspiciados tal vez por las alas del imaginario unamuniano, más semejante a la leyenda que los siglos han labrado sobre su efigie que al poeta barroco que sufrió el peso de las cadenas durante un lapso temporal y unas causas aún no esclarecidas⁶⁷. Francisco de Quevedo «demostró siempre en sus obras un profundo amor por su patria, expresado en la ardorosa defensa de sus glorias y en los ataques a aquellos que se atrevían a dudar de ellas» (Roncero 25). Su patriotismo exacerbado (palmario en escritos como *España defendida*) que atesoraba la querencia por una gloria pasada, le condujo a arremeter y a dictar sentencias de buenos usos contra propios y extraños con el fin de influir en la política y en la sociedad de su tiempo, tal y como puede apreciarse en su poesía de raigambre satírica y moral.

Sin embargo, la visión mitificada de un don Francisco, en pugna constante contra un régimen comandado por el Conde-Duque de Olivares carece de fundamento si se toma en consideración el «periodo de compadreo que va desde 1621 hasta 1632, fecha en que Quevedo acepta el cargo honorífico de secretario del rey» (Carreira 2015, 432). Es durante esta etapa, como señala Carlos M. Gutiérrez en *La espada, el rayo y la pluma. Quevedo y los campos literario y de poder* (2005) o Antonio Carreira en «El Conde-Duque de Olivares y los poetas de su tiempo» (2015), cuando Quevedo colabora con el olivarismo mediante la redacción de la comedia *Cómo ha de ser el privado*, el romance «Fiesta de toros literal y alegórica», y *El Chitón de las tarabillas*, composición elaborada por mandato del valido y que presenta, según Victoriano Roncero López, una «implícita crítica al monarca por no haber sido capaz de resolver la grave situación económica heredada de su padre» (Roncero 132). Por otra parte, el campo de la sátira en prosa⁶⁸ y en verso, como terreno abonado para «fustigar los errores de sus contemporáneos» (Roncero 65), resulta algo yermo si se examina con detenimiento el hecho de que, por encima de críticas a las

⁶⁷ Antonio López Ruiz en la monografía *Tras las huellas de Quevedo* (1971-2006) (2008) evidencia el desconcierto de los especialistas ante la declaración que Francisco de Quevedo dirigió, en una carta fechada en junio de 1642, a don Diego de Villagómez en la que aseguraba «haber pasado, hasta entonces, “catorce años y medio de prisiones”» (López 2008, 130). En ese mismo volumen, el crítico vuelve a plantear las dudas que surgen a raíz de la última prisión que habitó Quevedo: *Las causas de la reclusión de Quevedo en San Marcos han desconcertado siempre a los críticos y han dado lugar a las más diversas hipótesis, desde el famoso Memorial bajo la servilleta real hasta una supuesta convivencia con agentes de Richelieu, pasando por la irritación que La isla de los Monopantos pudiera haber originado en el Conde-Duque* (López 2008, 98).

⁶⁸ Los *Sueños*, obra que apunta «a la concreta realidad político-social de su época» (Müller 221) y que gozó de un tremendo éxito y de unas reprobaciones implacables, mantienen divididos a la crítica en lo concerniente a la carga de crítica social que se puede hallar en sus líneas

mujeres, los oficios, las costumbres, las modas o la sociedad⁶⁹, la poesía de carácter satírico⁷⁰ del poeta elude determinados temas. Así lo expone Ignacio Arellano en *Francisco de Quevedo. Poesía burlesca I* cuando manifiesta que el autor de *Canta sola a Lisi*, a excepción de algún «pasaje aislado [...] en acusación de los validos» (Arellano 2007, 9-10), no solo soslaya la sátira política sino que omite «en sus burlas y sátiras a la monarquía, la milicia y la iglesia»⁷¹ (Arellano 2007, 9). De opinión similar es Marie Roig Miranda que en el opúsculo «La poesía satírica y burlesca de Quevedo» (2011) sostiene que la sátira poética de don Francisco «se yergue [...] contra vicios individuales y sociales y no contra instituciones o grupos políticos o ideológicos, con la excepción de la “Epístola satírica y censoria”» (Roig 2011, 149). «La Epístola satírica y censoria contra las costumbres presentes de los castellanos» —texto redactado, según J. Ignacio Díez Fernández, hacia 1625 que encontró amplia difusión en las antologías de las primeras décadas del siglo XX— contribuyó, poderosamente, a forjar una imagen política de Francisco de Quevedo. Sin embargo, este mismo especialista evidencia en su artículo «La “Epístola satírica y censoria”: un memorial reaccionario y moderno» (2008) el hecho de que los versos, frente a la veracidad expresiva que se demuestra desde un principio, constituyen «una estrategia de aproximación al nuevo valido, el Conde-Duque de Olivares y un refuerzo del propósito regenerador con que ha inaugurado su programa político» (Díez 2008, 54)

Tampoco parece estar en armonía la crítica en lo relativo a la *Execración de los judíos* (1633), *La isla de los Monopantos*, «integrada en *La hora de todos*, y compuesta hacia 1635, según los editores» (Carreira 2015, 432) o en la fecha exacta en la que comenzaron las desavenencias entre don Francisco y el Conde-Duque. Mientras Santiago Fernández Mosquera en «Situación y contexto de *Execración contra los judíos* de Quevedo» (1996) justifica las nefastas repercusiones futuras que habría de tener este texto en la relación entre el poeta y el valido y Carlos M. Gutiérrez, en la ya nombrada

⁶⁹ Véase el magnífico artículo de Marie Roig Miranda, «La poesía satírica y burlesca de Quevedo», incluido en *Estudios sobre Quevedo y la sátira en el siglo XVII* (2011).

⁷⁰ Se pueden hallar muchos estudios que diferencian el campo de la sátira del campo burlesco. Sin embargo, tomando en consideración la doctrina de Ignacio Arellano, en la que el especialista defiende que «más que de poemas burlescos opuestos a poemas satíricos podríamos hablar [...] de poemas más o menos satíricos expresados en estilo más o menos burlesco» (Arellano 2007, 6), se procederá a denominarlos satíricos de aquí en adelante.

⁷¹ No se debe pasar por alto que el subgénero satírico representa a personajes de baja estofa social.

monografía, propone el directo ataque político que supone tanto *La hora de todos*⁷² como la *Execración*, otros, como Antonio Carreira, en el artículo sobre el que se ha venido trabajando, rebaja el deseo censor de Quevedo en pro de una visión de comadreo social y de un aura de ingeniosidad:

Bien pudiera ser que don Francisco sólo deseara lucir su ingenio leyendo aquellos opúsculos en alguna tertulia antiolivarista, como la del duque de Medinaceli, pues no era ningún grande de España que aspirase a recoger cosecha tras la caída del valido (Carreira 2015, 433).

Las hipótesis de estos investigadores, lejos de arrojar luz sobre la postura que Quevedo mantuvo con respecto a las formas e instituciones socio-políticas de su tiempo, conjuran a un sinfín de fantasmas que impiden determinar con precisión la conducta que el artífice de los *Sueños* mostró ante el sistema⁷³. Entonces, ¿por qué Miguel de Unamuno afirmó, en aquella carta, «Quevedo, que sufrió prisión por decir la verdad, toda la verdad desnuda» o cantó, «preso Quevedo / “nunca se ha de decir lo que se siente?”» (Unamuno 1984, 89)? ¿Qué impulsó a Salvador de Madariaga a concebir a don Francisco como a un ser emancipado de «la autoridad estatal» (Madariaga 1977, 725)? ¿Cuál fue la razón que motivó a Dámaso Alonso a sentenciar «Quevedo [...] alma de justicia» (Alonso 578)? ¿Por qué Ramón J. Sender presenta a Quevedo como a un hombre en constante lucha? ¿Cuál es el motivo por el que Antonio Aparicio estima al poeta áureo como a un mortal «de pensamiento libre» (Aparicio 54)? Conveniente resulta, basándose en la evolución histórica de la leyenda del escritor áureo, la argumentación que José Antonio Vizcaíno plantea en su obra, *Quevedo espejo cóncavo del Imperio*: «Dicen que hubo una vez un hombre que se llamó Francisco de Quevedo. Pero eso no es del todo cierto. A Quevedo lo hemos inventado entre todos» (Sánchez 1986, 577). Y es que, con el transcurrir del tiempo, el lírico del Siglo de Oro, que adquirió con prontitud el estatus de «personaje folclórico» (García 2004, 171), ostentó diversas caretas que le convirtieron, como señalan Alfonso Rey o Germán de Patricio, no solo en un incisivo satírico, en un hálito moral, en un galán de capa y espada o en un irredento misógino, sino en un emblema contra el desafuero social⁷⁴: «La invención de un Quevedo liberal, fustigador de reyes y ministros, reposa en un

⁷² William H. Clamurro en su artículo «Quevedo y la lectura política» (2001) ya anticipa la tesis de Carlos M. Gutiérrez cuando afirma que «*La hora de todos* tiene que leerse como críticas e inclusive como ataques poco velados contra ciertos personajes de importancia y sus políticas» (Clamurro 102). Lo mismo hace Ignacio Arellano cuando revela, en «La poesía de Quevedo», que «la virulencia de los ataques políticos a Olivares se muestra ya con transparente clave en *La hora de todos* y *La fortuna con seso*».

⁷³ «No sólo los juicios contradictorios de Quevedo sino también sus versátiles adhesiones autorizan a sospechar que no posee una doctrina política coherente» (Blanco 1998, 164).

⁷⁴ Se volverá sobre este tema en el capítulo «Francisco de Quevedo y Miguel Hernández: la herida del amor, de la muerte, de la vida y de la pena».

ideal y unas convenciones gratas al siglo XIX, pero éstas encontraron apoyo en sus obras satíricas y morales así como en la visión transmitida por los siglos anteriores» (Rey 2010, 641). Los artistas del Romanticismo que se mostraron «más interesados en su vida que en su obra» (Patricio 2011, 192) que bebieron de la tradición anterior y que explotaron la identidad de un individuo en constante pugna con los tiempos colocaron sobre las tablas a un poeta que, como indica Narciso Alonso Cortés en *Quevedo en el teatro y otras cosas* (1930), se alejaba de la realidad con una representación mixtificada:

REY Prended a Osuna en su casa:
Sirva a los otros de ejemplo.
En cuanto a Quevedo, Duque,
Más tarde lo pensaremos.
OLIVARES Mire vuestra Majestad
Que su lengua mordaz temo (Patricio 2011, 202).

De este modo, la fábula de Francisco de Quevedo, engendrada en el siglo XVII y perpetrada hasta la saciedad durante todas las épocas en piezas teatrales, novelas, ensayos, artículos, poesías y estudios, se convirtió en el tema predilecto de un sinnúmero de españoles que en su preocupación por la actualidad política de España, utilizaron el nombre de Quevedo como símbolo de su desasosiego: «Todos los sucesos de actualidad política que preocupan a los españoles pasan por mencionar, parodiar o imitar a Quevedo, antes o después» (Patricio 2014, 347). Así sucede con Miguel de Unamuno, poeta que no entendía el arte de la versificación desligado de la política, y que utilizó la sombra de Francisco de Quevedo para plasmar aquel dolor hiriente que sentía por su patria: «Tragedia ver a España, / Quevedo, con quevedos; / pero son lo más propio / para ver en su entraña, / mejor que un microscopio!» (Unamuno 1984, 45). La presencia de un Quevedo desafiante con su contexto que habría de alentar a otros artistas —incluso durante aquel exilio que traería aparejada la incivil guerra española⁷⁵— no parece obedecer en los escritos unamunianos —como dictamina Josse de Kock en su estudio «Quevedo et Unamuno» y Sebastián de la Nuez en «El conceptismo: Quevedo y Unamuno»— a una concepción concomitante de sátira política, a una misma oposición contra la autoridad imperante, a una analogía temporal y de caracteres, ni a la peregrina idea de don Miguel de que tanto él como Quevedo son los blancos de una envidia, madre del humor castellano, enraizada en lo más profundo de Castilla. No se debe olvidar que el poeta del siglo XVII mantuvo con el

⁷⁵ «Llama la atención cómo una serie de autores españoles ligados al exilio, todos de ideología republicana liberal y posiciones poco sospechosas de conservadurismo (con los matices que corresponden a cada cual) utilizan la figura de uno de los defensores más entusiastas de la Monarquía Hispánica como vía de expresión de preocupaciones íntimas» (Serrano 2014, 289).

régimen —por mucho que Unamuno quisiese creer a pies juntillas lo contrario o se encontrase mediatizado por el mito quevedesco revolucionario— una relación compleja de discernir que osciló entre el vasallaje y la rebeldía mientras que el docente vasco, — hombre también de enrevesadas posturas políticas que le habrían de granjear, desgraciadamente, no pocos encontronazos con unos y con otros— rebatió con violencia anímica y moral los atropellos que la dictadura de Primo de Rivera y la Guerra Civil originaron en su querida España:

No la del Ganso Real que en una de sus eyaculaciones rostrales—pico y no boca—dijo que el obrero español debe ser alegre...pero con vinos nacionales. ¡Y es que si a él después de haber dormido—la mona—doce horas me le encierran solo en un paraíso o en un biblioteca no pornográfica, sin vinos, sin golfas y sin barajas [...] se vuelve a dormir sin soñar al punto y acaso para siempre. Pero el peor es el otro, el Anido [...] Yo [...] no pienso volver a España mientras no tengan que huir de ella o caer presos esos desgraciados sin más que serrín en la mollera y pus en el corazón. Mientras el Anido siga suelto y desbocado, sin arreos ni bozal, no está segura allí la vida de ningún ciudadano honrado y viril, es decir, que no se resigne a silenciar la verdad en público (Unamuno 2012, 65).

Indudable resulta sin embargo (independientemente de las fórmulas que cada uno adoptase para tal fin) la defensa que tanto Josse de Kock como Sebastián de la Nuez postulan en torno al patriotismo que latía en el corazón de los dos escritores y que constituye, por encima de cuestiones ya expuestas, el anclaje de unión entre sus dos atormentadas almas: «Animés du même soufflé et de la même inquiétude patriotiques» (Kock 1959, 43). Francisco de Quevedo reconoció «en España a la defensora de la verdadera religión, al pueblo elegido por Dios para derrotar a sus enemigos» (Roncero 68) y acarició la idea de una patria cuyo monarca emulase e imitase a Cristo, rey primero y supremo. Su devoción por el país, rasgo que nunca ha sido puesto en duda por los especialistas, condujo al moralista poeta barroco a denunciar en la *Musa Polimnia*, tópicos tan intemporales como la codicia humana u otros vicios que aherrojados en las almas de personajes de elevada alcurnia, como indica Alfonso Rey, conducen irremediabilmente a la injusticia. También castigó, mediante su vena satírica, a sujetos de baja extracción social⁷⁶ a los que pretendía inculcar «los valores cristianos que delimitan un Bien y un Mal absolutos» (Roig 2011, 138). Tampoco se libraron de los reproches de su corrosiva pluma aquellos que atentaron contra el honor y la fama de España o aquellos que hicieron mal uso de las instituciones y condujeron, por ende, a un desorden social en el que reinaba un universo picaresco alejado de la «cristología política» que él promulgaba en alguno de sus escritos: «Para él la causa principal de decadencia del país eran la ineficacia y corrupción

⁷⁶ Ya se ha señalado con anterioridad el abanico de temas y personajes que aparecen en la poesía satírica del escritor barroco.

de los gobernantes, no el aniquilamiento del sistema; por ello se limita a crear unos gobernantes ideales pero, por eso mismo, utópicos» (Roncero 153).

Por su parte, Miguel de Unamuno, crítico también con la España de su tiempo, se percató con prontitud de las lacras sociales y morales de aquella «patria espiritual española [...] apenas esbozada» (Zardoya 1976, 146). Para el intelectual de la pasada centuria el único patriotismo «fecundo [...] consiste en esforzarse por hacer a la Patria grande, rica, variada, compleja» (Unamuno 1966, 815-816) algo que él trató de conseguir mediante una actividad política constante que, como se ha expuesto anteriormente, le acarreó no pocos conflictos: «El número de los llamados neutros, de los execrables neutros, de los que se muestran indiferentes a las fecundísimas luchas políticas, disminuye de día en día» (Unamuno 1967, 711). Ese afán por despertar conciencias que persiguió toda su vida, pese a la reevaluación constante de muchas de sus doctrinas, se deja sentir no solo en cartas, mítines y conferencias, como apostilla Manuel M^a Urrutia en *Evolución del pensamiento político de Unamuno* (1997), sino en una poesía que, a raíz del destierro⁷⁷, metamorfoseó su pensamiento ya que para el académico vasco «el verdadero poeta, es necesariamente patriota» (Imízcoz 90). Esa lírica política estimuladora de la ciudadanía española y sangrante de dolor y de grito abismático, —encarnada en *De Fuerteventura a París*, obra «de combate, contra la política española actual y sus practicantes, contra el olvido, la duda, la depresión y el aislamiento físico» (Onimette 186), en *Romancero del destierro*, antología que muestra «la realidad histórica concreta de España y [...] su condición de desterrado» (Urrutia 2003, 160) y en *Cancionero*, poemario en que cristaliza «España en todas sus facetas» (Kock 2009, 81)— revela la acción de un poeta social y moralista que lejos de querer imponer, como determina Ana Urrutia Jordana en *La poetización de la política en el Unamuno exiliado. De Fuerteventura a París y Romancero del destierro* (2003), un camino de acción gubernamental pretende avivar el pensamiento de sus conciudadanos y conseguir para su país «justicia [...] verdad y [...] libertad» (Urrutia 2003, 142): «Como bajo un fanal ríe desnudo / y ante el pueblo se rasca los calzones / y el pueblo mira, por mordaza, mudo» (Unamuno 1925, 15).

Esa congoja por la nación que al poeta le estalla en el pecho y en la garganta se traduce en los escritos unamunianos, a partir del exilio, —como testimonian Josse de

⁷⁷ Hay una evolución en la lírica de Unamuno: de la ausencia casi total de temas políticos en *Poesías* y *Rosario de sonetos líricos* y prácticamente nula en *Teresa*, *Andanzas y visiones españolas* y *Rimas de dentro* pasa a una alusión constante a personajes de la política española [...] y a numerosas referencias a la dolorosa situación política de España en *De Fuerteventura a París* y *El Romancero* (Imízcoz 120).

Kock, Sebastián de la Nuez, Héctor Ciochini en «Quevedo, Unamuno, apuntes para una moral del lenguaje» (1969) y José Luis Calvo Carilla en *Quevedo y la generación del 27 [1927-1936]* (1992)— en una poética en la que tendrá cabida no solo la alabanza al chiste quevedesco como manifestación «de la chose la plus triste qui soit en Espagne» (Kock 1959, 49) sino también la presencia de don Francisco como genio de la palabra, como poeta que apuró «hasta el máximo la capacidad expresiva del idioma» (Carreter 1992, 33).

Como se ha podido apreciar en las páginas que anteceden la vivencia del exilio supuso para Unamuno un encuentro y una reconciliación a nivel humano y estético con el poeta del siglo XVII. Si antes del destierro el escritor bilbaíno renegaba de aquel Quevedo de humor «fúnebre», y «retorcido» —«lo cómico de nuestra novela picaresca, como lo cómico quevediano, suele ser de una ferocidad y hasta una inhumanidad brutales; un cómico no salado, sino amargo (Kock 1959, 46)— el traumático trance del desentierro territorial le llevará a congraciarse con aquel acre ingenio quevedesco en el que verá un espejo de sus cuitas y de sus desdichas: «El ingenio de Quevedo, el glorioso despreciador, no era agudo, sino afilado [...] Quevedo no aguzaba su ingenio para pinchar con él, sino que lo afilaba para cortar. Y qué cortantes sus burlas, sus sarcasmos, que sacaban no sangre, sino sangraza y materia» (Unamuno 1973, 139). En esa agudeza, que según la rocambolesca teoría unamuniana nace de las entrañas de la malsana envidia castellana, Unamuno percibe el triste escenario español de Francisco de Quevedo y el suyo propio, por lo que su voluntad expresiva a partir del episodio de expulsión diagnosticará, a través del humor y los juegos de vocablos, «la enfermedad de la patria espiritual a través de las dolencias de la palabra» (Ciochini 55): «Quevedo rey del chiste, / el chiste rey del miedo; / el chiste es lo más triste / que España tiene en ruedo» (Unamuno 1984, 45). La preocupación del ensayista del siglo XX por las cuestiones formales de la lengua y por la misión concreta de la verdadera poesía resulta «constante a lo largo de toda su vida y de su obra» (Nuez 543): «Revolucionar la lengua es la más honda revolución que puede hacerse; sin ella, la revolución en las ideas no es más que aparente. No caben, en punto a lenguaje, vinos nuevos en viejos odres» (Unamuno 1966, 321). Para Miguel de Unamuno el lenguaje con el que ha de configurarse su credo poético debe estar alejado, como señala Sebastián de la Nuez, de la «gramática normativa», de una estructura que encorsete el idioma y que conceda más importancia a la forma que al fondo consiguiendo con ello una expresión artística artificiosa pero carente y huera del dolor que produce el pensamiento: «Cierto, la

torre de marfil está desacreditada y es horrible cárcel más que otra cosa» (Unamuno 1967, 425).

Ese rechazo contra el intelectualismo lingüístico y contra el estilo imperante del panorama poético que primó en España con la poesía pura, el Modernismo (corriente a la que don Miguel se oponía), los movimientos de vanguardia y el neogongorismo hasta la década de los treinta (hablando siempre en términos generales y no completamente absolutos) llevó al catedrático de la Universidad de Salamanca a denunciar, en diversas ocasiones, la frialdad de una estética en la que la poesía no constituía «una actitud vital» (Imízcoz 203) sino un mero espectáculo consumido de oquedades espirituales en el que prevalecían «los artefactos literarios» (Imízcoz 210):

Ni siento la menor comezón de lanzar desdenes al vulgo profano desde una torre marfileña en que se encastille. No voy, pues, a tomar a Góngora de achaque para para despacharme a mi favor contra los que no gustan de ciertas supuestas exquisiteces, más o menos gongorinas, que ahora corren. Y mucho menos cuando la mayor parte de los poetas de nuevo estilo [...] no me parecen estrafalarios, ni sibilíticos, ni enrevesados, ni archisutiles, sino pura y sencillamente insignificantes [...] y en punto a gongorismo, el que menos me importuna es el último, el más moderno, pues es, para mí, el más inteligible (Unamuno 1973, 22-23).

Esta censura contra los usos poéticos insensibles carentes de sangre y de latir humano que promulgaron sus coetáneos y sus sucesores —no hay que olvidar que el poeta de alma castellana rehusó participar en la conmemoración que los líricos de la generación del 27 propinaron a Góngora en 1927⁷⁸— convirtieron a Miguel de Unamuno, como arguyen Sebastián de la Nuez y Teresa Imízcoz, en un precursor, independientemente de la teoría que sitúa a Rafael Alberti en este podio, de la estética impura, neorromántica y social que se va a cultivar en el país a partir de la década de los treinta: «No quiero más método que la pasión; y cuando el pecho se me hinche del disgusto, de repugnancia, de lástima o desprecio, dejo que del congüelo del corazón hable la boca y salgan las palabras como salieren» (Nuez 547). Toda esta preocupación por el lenguaje y por la expresión poética de su conciencia espiritual se exacerbará, como se ha venido argumentado a lo largo de todo el capítulo, a raíz del mandato por el que debe abandonar la península; momento este en el que pese a los puntos de contacto que median entre el culteranismo y el conceptismo se sentirá hermanado con esa última corriente de la que Francisco de Quevedo es adalid: «Las palabras mismas suscitan ideas... Los llamados aciertos poéticos

⁷⁸ *Y ved cómo yo, que execro del gongorismo, que no encuentro poesía, esto es, creación,, o sea acción, donde no hay pasión, donde no hay cuerpo y carne de dolor humano, donde no hay lágrimas de sangre, me dejo ganar de lo más terrible, de lo más antipoético del gongorismo que es la erudición [...] Era un erudito, un catedrático de poesía, aquel clérigo cordobés* (Unamuno 2009, 160).

suelen ser aciertos verbales. Hay juego de palabras que es juego de conceptos, conceptismo y juego de pasión... Los conceptistas han solido ser grandes apasionados y grandes poetas: así... Quevedo» (Kock 1959, 53). «Su pasión vitalizadora por los problemas de la lengua» (Calvo 1992, 117) y por los recursos formales del conceptismo⁷⁹, presentes en su ideario y en su formación de hombre de letras desde los comienzos de su labor artística e intelectual, se acrecientan en el exilio pues son esos juegos de palabras y ese humor quevedesco los que fraternizan con su espíritu pensante de hombre-poeta que al grito de «Me duele España» trató con un lenguaje vivo y cambiante de avivar la mente de todos los españoles: «Es tras la crisis del destierro cuando vuelve a ponerse en contacto con las realidades más profundas del idioma y de la intrahistoria, con los conceptos, que ahora van a servir para “acallar” el sentimiento y el pensar que les atormenta» (Calvo 1992, 117). Nunca gustó don Miguel, y mucho menos lo haría en el ostracismo, de la frivolidad de un lenguaje anquilosado que se rindiese al academicismo de modas imperantes y a la exuberancia de una forma sin contenido. Por ello en sus escritos «los problemas de la lengua y de la expresión conceptista vienen a unirse [...] en una forma de pasión o de mística de la pasión frente a la lógica del razonamiento frío» (Nuez): «¡Ay sagrada impureza / la del ingenio, el arte de agudeza! / ¡mi Gracián, mi Quevedo! / ¡Ay febril poesía impura!» (Unamuno 1984, 195-196).

⁷⁹ «No concibió nunca el conceptismo como una dialéctica abstracta, sino como tensión espiritual, sin la cual la poesía se abisma en la gratuita estilización gongorina y cesa por sí misma de existir» (Calvo 1992, 118).

5. «Se canta lo que se pierde»: el drama del tiempo en Francisco de Quevedo y Antonio Machado

Yo era el hombre, y estaba allí, y sufría
(Whitman)

Ni Antonio Machado ni su heterónimo apócrifo Juan de Mairena llegaron nunca a congraciarse, contrariamente a lo que le sucedió a su amigo y compañero Miguel de Unamuno a raíz de la vivencia del destierro, con el Barroco literario español. Si bien es cierto que algunos poetas como Lope de Vega y Miguel de Cervantes resultaron de su agrado como consecuencia de su cariz popular y de la sangre de sus voces enraizadas en el corazón del pueblo, otros como Luis de Góngora, Francisco de Quevedo o Pedro Calderón de la Barca no corrieron la misma fortuna debido a su academicismo, su artificiosidad, su deshumanización y a las escasas muestras que ofrecieron de «una profunda expresión de temporalidad» (Zubiría 189), matiz este indispensable para quien se consideraba a sí mismo como «poeta del tiempo»:

¿Quién leyendo a Quevedo o a Góngora culterano no verá claramente que la poesía [...] es algo definitivamente muerto? ¿Quién, que sepa leer a Calderón, nuestro gran barroco no verá en él un punto final? Son, no obstante, los tres grandes maestros de la metáfora. Y estos tres robustos ingenios, digámoslo de paso, representan no solamente el agotamiento lírico de la raza, sino piétinement sur place de su pensamiento lógico, que retrocede ante las ideas, y se encierra en el laberinto de conceptos, de tópicos, de definiciones. Son tres escolásticos rezagados, tres barrocos, en quienes las imágenes no solamente suelen estar vacías de intuiciones, sino que se emplean para enturbiar conceptos y disfrazar la estéril superficialidad del pensamiento (Machado 1972, 240).

La visión poco favorable y desmitificadora que don Antonio albergaba con respecto al período áureo y que el poeta dejó patente no solo a través de Mairena sino también en otros escritos, como su cuaderno de apuntes *Los complementarios*, debe ser considerada, según consta en el artículo «Lope de Vega, entre Antonio Machado y Juan de Mairena, con el *Arte nuevo* al fondo» (2011) de Carlos Mata Induráin, en el contexto del panorama poético de los años veinte. En este marco, los componentes de la joven literatura, henchidos de vanguardia y de neogongorismo, cultivan una poesía pura, carente de candor humano, dirigida al intelecto y distante del tiempo vivido: «Me siento [...] algo en desacuerdo con los poetas del día. Ellos proceden a una destemporalización de la lírica [...] sobre todo, por el empleo de las imágenes más en su función conceptual que emotiva» (Mata 128). Ese desacuerdo, que llevará a Dámaso Alonso a afirmar, mucho tiempo después, que dos de las bestias negras de Machado eran la poesía del Barroco y la poesía de la generación del 27, condujo probablemente al escritor sevillano a no participar en el centenario de Góngora —pese a su respuesta afirmativa inicial, visible en *Lola. Amiga y*

suplemento de Carmen y en *La arboleda perdida* de Rafael Alberti⁸⁰— y a no aparecer, dato este significativo, entre los artistas que reivindicaron a Goya como el emblema antagónico del poeta de *La fábula de Polifemo* y *Galatea*. La reconquista del pintor aragonés que sentó «las bases para el posterior despegue surrealista y neorromántico» (Calvo 2011, 24) y trajo consigo, como se verá a lo largo de la presente investigación, la presencia de un Francisco de Quevedo rutilante de humanidad y prontuario de diversas corrientes artísticas y filosóficas, pasó desapercibida para aquel poeta romántico que buscaba a Dios entre la niebla. Aunque Antonio Machado llegó a considerar a Francisco de Quevedo como a un «genio de notable versatilidad» sus composiciones siguen dejando patente, a pesar de la revaluación y del cambio operado sobre la figura quevedesca, bien a través de Juan de Mairena, bien a través de *Prosas dispersas* en las que tacha a Quevedo de «filósofo, espadachín, borracho y putaño» (Machado 2001, 213), de *Los complementarios* o del *Cuaderno de literatura* —librito de apuntes en el que el poeta del siglo XX recorre la estela legendaria que muchos otros escritores y críticos le han atribuido a don Francisco⁸¹— su desdén hacía el artífice de *Canta sola a Lisi*. A pesar de esa subestimación de Machado por el Barroco en general⁸² y por Francisco de Quevedo en particular ciertos especialistas han querido ver en determinados aspectos de la poética de Machado la presencia del pensamiento quevediano.

La primera investigadora que reparó en este ascendente fue María del Rosario Fernández Alonso que en su libro *Una visión de la muerte en la lírica española. La muerte como amada* (1971) aprecia, en primera instancia, la similitud de los dos últimos versos del poema de Antonio Machado, «Cante hondo» con la presencia de la muerte y la fugacidad de la vida presentes en el corpus quevedesco:

Yo meditaba absorto, devanando
los hilos del hastío y la tristeza,
cuando llegó a mi oído,
por la ventana de mi estancia, abierta

⁸⁰ «Al volver a Madrid, mediados del mes de mayo, Góngora ardía. Ya sabíamos los nombres de los adeptos [...] Antonio Machado aunque luego no cumplió hay que incluirlo también en esta lista» (Alberti 1999, 273).

⁸¹ El «*Cuaderno de literatura*», redactado hacia 1915, recoge un conjunto de apuntes sobre escritores españoles de los siglos XVI y XVII. Se trata de simples resúmenes, reseñas o traducciones de varios pasajes de la versión francesa de la *Histoire des littératures. Littérature espagnole*, de James Fitzmaurice-Kelley, publicada en París por Armand Colin en 1913 (Sesé 209-10).

⁸² Visible en los artículos «Antonio Machado y el barroco literario» (1955) de María Antonia Nogales, «Una desmitificación del Barroco: Calderón en la estética poética de Antonio Machado» (1981) de Juventino Caminero o «Machado y el barroco antiguo y nuevo: estudio de materiales y cálculo de resistencias» (1989) de Jaime Siles citados, todos ellos, en el estudio de Carlos Mata Induráin.

a una caliente noche de verano,
el plañir de una copla soñolienta,
quebrada por los trémolos sombríos
de las músicas magas de mi tierra.

... Y era el Amor, como una roja llama...
—Nerviosa mano en la vibrante cuerda
ponía un largo suspirar de oro
que se trocaba en surtidor de estrellas—.

... Y era la Muerte, al hombro la cuchilla,
el paso largo, torva y esquelética.
—Tal cuando yo era niño la soñaba—.

Y en la guitarra, resonante y trémula,
la brusca mano, al golpear, fingía
el reposar de un ataúd en tierra.

**Y era un plañido solitario el soplo
que el polvo barre y la ceniza avienta⁸³.**

En este romance de *Soledades*, Antonio Machado se retrotrae a la infancia, etapa que «a partir del siglo XIX, ocupa uno de los aspectos esenciales de la poesía» (Verdú 88), para mostrar al lector la visión que la muerte despertaba en su alma infantil. El letargo apesadumbrado, «Yo meditaba absorto, devanando / los hilos del hastío y la tristeza» (Machado 2008, 109), se rompe gracias a la copla que sale del tañido de una guitarra. Esa «copla lejana que viene por el camino» (García Lorca 1962, 1530) como decía Federico García Lorca, expresión de ese cante hondo, hondo de dolor o de rebeldía, según afirma Pierre Lefranc en *El cante jondo: del territorio a los repertorios: tonás, siguiiriyas, soleares* (2001), trae de la mano al amor y a la muerte y con ellos, el dolor afilado y sombrío de la existencia: «la brusca mano, al golpear, fingía / el reposar de un ataúd en tierra» (Machado 2008, 109). Junto a la presencia del amor y de la parca, que aparecen entrelazados en este canto, se manifiesta en los últimos versos la fugacidad del tiempo, el desconsolado transcurrir que sirvió de sustento al poeta del reloj que fue Antonio Machado: «¿Cantaría el poeta sin la angustia del tiempo?» (Machado 1999, 37). El tema de la temporalidad, tan presente en las disquisiciones filosóficas de aquellos años, trae aparejada la conciencia de finitud humana y por ende la cruel certeza del deceso, motivos ambos que, según el artículo «Los temas de la vida y la muerte en la poesía de Antonio Machado, García Lorca y Miguel Hernández» (1962) de Agustí Bartra, se encuentran profundamente entretejidos en la poesía de Machado. Este poema, por tanto, constituye una muestra más, pese a lo cambiante de las actitudes machadianas, del sucederse del

⁸³ Este poema de Antonio Machado, como todos los que íntegramente se reproduzcan, ha sido obtenido de la edición de Cátedra de Geoffrey Ribbans, *Soledades. Galerías. Otros poemas* (2008).

tiempo y de la existencia de una muerte que se presenta «como compañía interior inseparable de la que se tiene honda conciencia» (Ruiz 1977, 240).

Esa intensa percepción de una muerte que nos acompaña en cada paso del camino y que confiere al acto mismo de existir el sentido de transitar día a día hacia la sepultura, constituye un aspecto característico del corpus quevedesco pues nadie siente, como Quevedo, «la soledad del ser humano [...] la inseguridad ontológica de sus pasos, la angustia y el cuidado de saberse alcanzado» (Laín 210). Para don Francisco «la muerte es [...] una presencia inmediata [...] y la vida se puede reducir a una aproximación rectilínea y acelerada hacia ella» (Navarro 1973, 39) pues la muerte impregna todas las horas de su hermano el tiempo, «verdadero protagonista del drama del Barroco» (Palomo 18): «Morir al paso de la edad espero: / pues me trujeron, llévenme los días» (Quevedo 1995, 6). El tópico estoico del *cotidie morimur*, ostensible en la poesía y la prosa de Quevedo, la postura que adoptó ante los vicios de su tiempo, el sometimiento con el que encaró sus pasiones y el saber heredado de Séneca «sobre la íntima trabazón de vida y muerte» (Blüher 442) hicieron del creador de *La cuna y la sepultura*, contrariamente a la opinión de María del Rosario Fernández⁸⁴, un neoestoico: «Si no fue capaz de vivir la ética estoica a su propia satisfacción, eso no impidió que la predicase» (Ettinghausen 2009, 29). El neoestoicismo, «producto cultural propio de un periodo de crisis» (Domínguez 107), arraigó con fuerza en Francisco de Quevedo debido a la correspondencia que mantuvo con Justo Lipsio, así como al ambiente cultural y espiritual que, como señala Karl Blüher en *Séneca en España. Investigaciones sobre la recepción de Séneca en España desde el siglo XIII hasta el siglo XVII* (1983), se respiraba en aquella España. Este movimiento, que en don Francisco creció con un recio sentido cristiano que contravenía ciertos supuestos, motivó, como subraya el crítico recientemente citado, el «redescubrimiento» de Séneca. El filósofo del que Quevedo «recibe [...] declaraciones sobre la brevedad de la vida, ocupando el primer lugar la reflexión de que la vida está marcada por la muerte ya desde el nacimiento» (Blüher 444) se encuentra también presente, —pese a acabar siendo la tercera bestia negra de Antonio Machado, según Dámaso Alonso⁸⁵—, en el poema machadiano «Daba el reloj las doce...y eran doce» que María del Rosario Fernández equipara con el último terceto del quevedesco soneto «Fue sueño ayer, mañana será tierra»:

⁸⁴ «También en Machado hay una tendencia a lo medido y ordenado y contenido, que puede acercarlo al espíritu estoico, del que, naturalmente, no estaba tan cerca Quevedo» (Fernández 1971, 264).

⁸⁵ «En cuanto a Séneca, pocas veces han salido más insultos seguidos de la pluma de Machado [...] por boca de Mairena» (Alonso 1985, 664).

Fue sueño ayer; mañana será tierra;
¡Poco antes, nada; y poco después, humo,
¡Y destino ambiciones, y presumo,
apenas punto al cerco que me cierra.

Breve combate de importuna guerra,
en mi defensa soy peligro sumo;
y mientras con mis armas me consumo,
menos me hospeda el cuerpo, que me entierra.

Ya no es ayer; mañana no ha llegado;
hoy pasa, y es, y fue, con movimiento
que a la muerte me lleva despeñado.

**Azadas son la hora y el momento.
que, a jornal de mi pena y mi cuidado
cavan en mi vivir mi monumento.**

Daba el reloj las doce... y eran doce
golpes de azada en tierra...
... ¡Mi hora! —grité— ... El silencio
me respondió: —No temas;
tú no verás caer la última gota
que en la clepsidra tiembla.

Dormirás muchas horas todavía
sobre la orilla vieja
y encontrarás una mañana pura
amarrada tu barca a otra ribera.

Este soneto quevedesco⁸⁶, de carácter metafísico, que descansa sobre el tópico del *tempus fugit* muestra al lector el discurrir incesante de la vida hacia la muerte: «Que a la muerte me lleva despeñado» (Quevedo 1995, 5). Esta identificación, vislumbrada por María del Pilar Palomo en *La poesía de la Edad Barroca* (1975) entre el tiempo que no deja de fluir y la propia vida, consigue que la existencia «aparezca bajo una nueva dimensión de fugacidad, inanidad, e irrealidad» (Palomo 18) que confiere a todo el poema la hostigadora certeza de que se empieza a decaer el mismo día en el que se nace: «¡Poco antes, nada; y poco después, humo» (Quevedo 1995, 4). Esta lección pesimista, arraigada en Francisco de Quevedo y Villegas gracias a los postulados de Séneca, se manifiesta en toda su crudeza en el uso que el lírico del siglo XVII hace de los adverbios (hoy, ayer, mañana), en las formas verbales del verbo ser que se encuentran transidas de flujo, preñadas de tiempo —«hoy pasa, y es, y fue, con movimiento» (Quevedo 1995, 5)— y en la metáfora del último verso del terceto final: «Azadas son la hora y el momento» (Quevedo 1995, 5). Con esta imagen que el poeta empleó también, según Alfonso Rey, en *La cuna y sepultura* —«Pues dígame que no ai hora que passe por ti, que no vaya sacando tierra de tu sepultura» (Quevedo 2008, 99)—, don Francisco trata de poner en evidencia el hecho de que la muerte anida en todo hombre y no hay momento, dada su encarnación temporal, en el que no deje de labrar la tumba que a todo ser aguarda.

⁸⁶ Esta composición de Francisco de Quevedo será nuevamente analizada y parangonada en el capítulo sobre Miguel Hernández.

Esa angustiosa idea del correr de unas manillas que empujan al ser humano hacia su fatal destino encuentra eco en este poema y en la poética temporal de Machado, poeta este al que Juan Ramón Jiménez veía como entendedor de la muerte y del que dijo que «tuvo siempre tanto de muerto como de vivo» (Jiménez 1987, 83). La composición «Daba el reloj las doce...y eran doce» figura por primera vez, según el magnífico estudio de Dámaso Alonso «Muerte y transmuerte en la poesía de Antonio Machado» (1985), en la edición de *Soledades* de 1903. El poema representa ante los ojos del lector, mediante el recurso del implacable tic tac de las agujas del reloj (instrumento este del mundo exterior que, como dice Ramón Zubiría, objetiviza el tiempo), la presencia de la muerte: «Daba el reloj las doce... y eran doce / golpes de azada en tierra...» (Machado 2008, 120). En estos dos primeros versos, Machado convierte el motivo temporal de los doce tintineos (cifra nada casual⁸⁷) en los golpes que la azada da en la tierra. El poeta, como ya hizo Francisco de Quevedo en el poema anterior, se sirvió de este objeto rudimentario para establecer una analogía entre el tiempo, y su compañera la muerte. Sin embargo, a diferencia del poema quevedesco, la parca no habita dentro del yo lírico en esta composición sino que se encuentra mediatizada por el reloj, objeto ajeno. Este sonido desgarrador de las campanadas y el pesar de los primeros versos atestados de la parca y de sus ritos se ve disminuido, como dictamina Dámaso Alonso, a raíz del grito «... ¡Mi hora!» que consigue mermar la inmediatez de la muerte en el poema. Posteriormente, el silencio se instala para hacer saber al sujeto lírico que no será consciente de la precisa hoja de la guadaña pues, como dictaminaba Séneca y apunta Dámaso Alonso en el ensayo ya citado, la fría muerte trae aparejada «la cesación de la sensibilidad» (Alonso 1985, 644) por lo que el ser muriente no es consciente de que ha llegado su hora: «No temas; / tú no verás caer la última gota» (Machado 2008, 120). Esta idea de la insensibilidad ante la muerte, presente ya en Epicuro, va acompañada del término «clepsidra», imagen del deceso empleada por Antonio Machado que ya se encontraba en Séneca y que impregna el poema, junto a la apostura del yo lírico, de un sentir estoico:

Las dos perspectivas de Séneca sobre la muerte: las dos han venido a confluir y confundirse en el poema de Machado: en él se unen el pensamiento fundamental de Séneca, expuesto por él, entre otros sitios, en la carta XXX (“no debemos temer a la muerte, que es por lo que dejamos de sentir”) y la imagen de la clepsidra y su última gota, que Séneca emplea en la carta XXIV para expresar la idea de la muerte como sólo la última de nuestras muertes diarias. Del pasaje de la carta XXX vino el pensamiento fundamental de Machado: del de la XXIV, también sobre la muerte, salieron la imagen del reloj de agua y el léxico en ella empleado (Alonso 1985, 647-648).

⁸⁷ «Evidentemente —aunque no lo dice— las doce de la noche: hora de sentido especial en cuentos y leyendas» (Alonso 1985, 636).

Esa postura y ese léxico estoico se resuelven en los últimos versos de la composición en un canto esperanzado hostigado por la creencia, como subraya Dámaso Alonso, de un más allá para el alma⁸⁸: «Dormirás muchas horas todavía / sobre la orilla vieja / y encontrarás una mañana pura / amarrada tu barca a otra ribera» (Machado 2008, 120). La posibilidad de la inmortalidad del espíritu que recorre buena parte de la poética machadiana, y que ha sido puesta en entredicho por el poeta Antonio Sánchez Barbudo que acusa a Antonio Machado en *Estudios sobre Unamuno y Machado* (1959) de ateísmo, se hace visible, por ejemplo, en el retorno de Leonor, su esposa fallecida. Sin embargo, tanto Dámaso Alonso como Joaquín Verdú de Gregorio⁸⁹, en su obra *Antonio Machado: Soledad, infancia y sueño* (1990), coinciden al considerar que esas imágenes que vivifican la poesía de Antonio Machado no deben ser juzgadas como representación del cielo promulgado por los cristianos: «Mucho más los vería yo como eco o semejanza de las descripciones del más allá como se encuentran en muchos filósofos paganos» (Alonso 1985, 656). Esta cuestión de la perpetuidad del alma que María del Rosario Fernández ha utilizado para volver a conectar al poeta del Siglo de Oro español y al padre de Juan de Mairena⁹⁰ no resulta tan sencilla de discernir pues mientras Machado, poeta de la eterna pregunta, no manifiesta ante la muerte «una postura dada de una vez para siempre, sino una sucesión de actitudes» (Ruiz 1977, 234) que le hacen oscilar entre la angustia, la idealización⁹¹ y lo tétrico, como defiende Pablo de A. Cobos en *Sobre la muerte en Antonio Machado* (1972) la fe de Francisco de Quevedo, según la obra *Poesía española* de Dámaso Alonso⁹², tan exultante en él, parece silenciarse en determinados momentos dando paso al vacío, a la oscuridad y a la certeza de que cuando uno muere todo acaba: «Vive para ti solo, si pudieres; / pues sólo para ti, si mueres, mueres» (Quevedo 1995, 14).

Esta actitud senequista ante la muerte que Antonio Machado mantuvo en este poema (posición de la que más tarde renegó) no constituye, como se ha mencionado con anterioridad, su única mirada hacia la parca ya que en su poética aparece unas veces fundida «en la tierra, otras en el agua y la luz. Unas en la pérdida y otras en la esperanza» (Verdu 266). Así, Biruté Cipliauskaitė en «Las sub-estructuras en “Campos de Castilla”»

⁸⁸ Francisco J. Peñas Bermejo en *Poesía existencial española del siglo XX* (1993) coincide con Dámaso Alonso al apreciar en este poema un deseo de trascendencia.

⁸⁹ «El sentido de la otra ribera, para el poeta, parece enmarcarse en la esperanza» (Verdú 247).

⁹⁰ «Hay además, en ambos, una actitud que podríamos llamar escéptica con respecto a la inmortalidad del alma o a la vida eterna» (Fernández 1971, 264).

⁹¹ La muerte como ente idealizado aparece también en el poema quevedesco «Ya formidable y espantoso suena».

⁹² La teoría de Dámaso Alonso aparece en el estudio de María del Rosario Fernández.

(1977) destaca la huella quevedesca y manriqueña en el verso «antes que el río hasta la mar te empuje» del poema de *Campos de Castilla*, «Al olmo viejo, hendido por el rayo». En ese verso, de evidentes reminiscencias manriqueñas —«Nuestras vidas son los ríos que van a dar a la mar que, es el morir», decía Jorge Manrique— Antonio Machado canta a aquel olmo maltratado «que lame el Duero» y que frecuentaba con Leonor. Ese árbol, maltrecho por los envites de la naturaleza y del tiempo, con el que el sujeto lírico se identifica —«Mi corazón espera / también, hacia la luz y hacia la vida, / otro milagro de la primavera» (Machado 1972, 125)— es, al igual que el yo poético, un ser para la muerte: «antes que te descuaje un torbellino» (Machado 1972, 124). La actitud heideggeriana que Machado muestra en estos versos y, más concretamente en los símbolos temporales del río y del mar que aparecen aquí con una clara ascendencia manriqueña que conecta estas imágenes con la muerte, dejan entrever, al final del poema, una última esperanza encarnada en la llegada de la floreciente primavera. Esa ilusión, junto con la angustia del ser temporal abocado a la desaparición, tan propia de Heidegger, «mantiene al existente en la contradictoria suspensión» (Cobos 50).

Ese saberse como ser hecho para la muerte y la consideración de la inestabilidad del instante presente en la composición machadiana vincula este poema con la poética quevedesca, marcada por la insistencia de que «el hombre no pierde nunca de vista a la muerte, sino que durante toda su vida se prepara intensamente para ella» (Blüher 445): «Vivir es caminar breve jornada, / y muerte viva es, Lico / nuestra vida, / ayer al frágil cuerpo amanecida, / cada instante en el cuerpo sepultada» (Quevedo 1995, 10). Francisco de Quevedo que considera el vivir, según Laín Entralgo, desde la incertidumbre, la fugacidad y la inconsistencia (aspectos estos presentes en la poética del tiempo de don Antonio) opera con un discurso, pese a su exacerbado cristianismo, de tintes mucho más lúgubres que Machado pues, hay ocasiones en las que no parece que para el gran poeta del Siglo de Oro vaya a llegar nunca esa primavera.

6. Francisco de Quevedo y Federico García Lorca: una poética de «abrirse las venas»

Quevedo es un atormentado: es un héroe —es decir, un hombre— moderno. Como tú y como yo, lector: con esta misma angustia que nosotros sentimos.
(Alonso 575-576)

En 1927 un grupo de intelectuales de la joven literatura celebra el tercer centenario de la muerte de Luis de Góngora. En esos fastos conmemorativos, teñidos de un aire de jocosa solemnidad, se purgan obras con el objetivo de enmendar los arrebatos antigongorinos de antepasados y coetáneos, se realizan ediciones, artículos y trabajos plásticos, se presencian correrías y se acude a unas exequias por el desaparecido poeta andaluz. Ese programa que fue poco a poco perdiendo su ambicioso empuje estético original desemboca, en el mes de diciembre de ese año simbólico, en una reunión amparada por Ignacio Sánchez Mejías en la colorista Sevilla, ciudad en la que homenajean al lírico del Siglo de Oro y declaman composiciones propias. En esa fecha histórica de fervor cultural no solo se conmemora la estética purista que encarnaba Góngora y que había retornado al alma española de las manos de los simbolistas franceses, sino que se revitaliza y rescata, adelantado su centenario un año, la figura del pintor aragonés Francisco de Goya y Lucientes. La anteposición de este aniversario se produce, tal y como señala José Luis Calvo Carilla en diferentes estudios, como consecuencia de las fuertes disidencias que se estaban fraguando dentro del «propio seno de los incondicionales del cordobés» (Calvo 2001, 105) y a raíz de la férrea oposición interpuesta por un sector artístico que no veía con buenos ojos, en unos tiempos de convulsión política y social, la preponderancia de frío esteticismo carente de corazón que ostentaba el autor de *Las Soledades*:

Todo ese homenaje a Góngora, por las circunstancias en que se ha rendido, por el estado actual de mi pobre patria, me parece un tácito homenaje de servidumbre a la tiranía, un acto servil y en algunos, no en todos, ¡claro!, un acto de pordiosería. Y toda esa poesía que celebran no es más que mentira (Unamuno 2005, 205).

Ese antagonismo se resuelve, hablando siempre en términos generales y no absolutamente tajantes, en una minusvaloración de Góngora que se traduce en declaraciones como las que Antonio Obregón realizó para *La Gaceta Literaria*⁹³, meses después del festejo gongorino, o en la misiva que en 1930 Vicente Aleixandre remite a Dámaso Alonso en la que afirma que el poeta barroco le «parece muerto y sepultado y a

⁹³ «Antonio Obregón calificaba los fastos gongorinos como “ovación o complot intelectual”, para continuar exhortando: “en 1928, acostumbémonos a prescindir de él”» (Calvo 1992, 32).

tres mil quinientas leguas [...] de lo que hoy siento por poesía» (Siles 73). La recuperación de Goya, personaje que «sedujo a la Europa romántica» (Calvo 2011, 25) trae consigo la actualización de «una especie de Quevedo surrealista, en oposición al Góngora de la deshumanización y el arte puro» (Vidal 143). Así, don Francisco, adaptándose a la premisa de Santiago Fernández Mosquera de que cada época tiene su propio Quevedo, adquiere una dimensión ideológica y humana en la que se compendia no solo el surrealismo, tal y como afirman Douglas C. Sheppard en «Resonancias de Quevedo en la poesía española del siglo XX» (1962) y José Luis Calvo Carilla en varias investigaciones, sino también «el político, el moralista [...] el escritor de la decadencia [...] el conceptista, el existencialista, el romántico» (Calvo 2001, 107)⁹⁴. De este modo, Quevedo se convierte para estos artistas en el eslabón de un movimiento, anclado en las entrañas del Romanticismo, que preconiza los laberintos de la psique y que se yergue ante ellos no solo como un portador de «objetos estéticos» codiciados, como decía Francisco Javier Díez de Revenga, sino como la materialización de lo mortal y como emblema y precursor de diferentes corrientes.

La filiación de Quevedo a la estética surrealista ha sido ampliamente debatida por la crítica. Para algunos, como Douglas C. Sheppard, Jesús Izcaray —«Une anticipation surrealiste: *Les Songes* de Quevedo» (1968—, Francisco Aranda —*El surrealismo español* (1981)⁹⁵—, José Luis Calvo Carilla o Francisco Díaz de Castro, en el artículo «Los poetas del 27 y Quevedo» (2007), el artífice de *Canta sola a Lisi* se alza como enlace del influjo surrealista debido a su «mundo de sueños y visiones» (Díaz 2007, 241) y a «su absurdo y su humor negro» (Calvo 1992, 67): «*Les Songes* est une oeuvre réaliste, relie au dur réalisme de la Castille et dans laquelle apparaissent des éléments symbolistes et, surtout, surréalistes» (Izcaray 253). Por el contrario, otros como Francisco Umbral en «Quevedo y el surrealismo»⁹⁶ (1980), e Ignacio Arellano en los *Sueños* (2013) declaran la futilidad de adjudicar a don Francisco dicho título: «No caigamos [...] en trampas demasiado fáciles. Identificar a Quevedo con el surrealismo, encontrar en sus *Sueños* y otros inventos un precedente del surrealismo [...] es ejercicio dominical y vago» (Umbral 11).

⁹⁴ Con anterioridad José Guerra Flores en el artículo «La angustia existencialista de Quevedo» (1959) ya había señalado al creador de *La cuna y la sepultura* como precursor del romanticismo y del existencialismo.

⁹⁵ El crítico sitúa «los sonetos de amor de Quevedo o [...] los *Sueños*» (Aranda 18) como pioneros del surrealismo.

⁹⁶ Aunque Francisco Umbral no considera que Francisco de Quevedo o los *Sueños* puedan ser bautizados de surrealistas sí aprecia en la figura del vate áureo «un surrealista larvado» (Umbral 12).

Algo similar ocurre con el ascendente que este postulado estético ejerció sobre la denominada generación del 27⁹⁷, y, más concretamente, sobre Federico García Lorca, protagonista de este estudio y uno de los anfitriones del homenaje prodigado a Góngora. Ciertos especialistas, como Siebenmann en *Los estilos poéticos en España desde 1900* (1973) afirman, basándose en el «detalle sensorial», que el surrealismo practicado por Lorca carece de legitimidad mientras que otros como Ricardo Gullón van un paso más allá al decretar que «en España (y reitero la excepción —relativa— de Tenerife) nunca hubo ni credo ni grupo surrealista» (Díez 2001, 153). Paralelamente, investigadores como María del Rosario Fernández Alonso en *Una visión de la muerte en la lírica española*, Antonio López Alonso en su análisis *La palabra como síntoma. La angustia de García Lorca* (2002) o Ivette Fuentes en «El surrealismo en Federico García Lorca: las voces de un duende» (2005) abogan por el señoreo de esta forma artística revolucionaria en determinadas composiciones del corpus poético del lírico: «La estética lorquiana sufrió una alteración marcada en torno al año 1928. Pasó del *Romancero gitano* a técnicas claramente surrealistas» (López 2002, 115). Por otra parte, críticos como Francisco Javier Díez de Revenga, en *Tres poetas ante el amor, el mundo y la muerte* (1989) o Manuel Antonio Arango, en *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca* (1995), —mediatizados, el primero por la conferencia «Imaginación, inspiración, evasión» redactada por el poeta andaluz y el segundo por la confesión ofrecida por el creador de *Bodas de sangre* a Sebastián Gash en una carta fechada el 8 de octubre de 1928⁹⁸— evocan en la producción artística de Federico García Lorca una visión de factura hispánica anclada en las coordenadas de lo que ha venido a llamarse superrealismo o, en palabras de José Bergamín, «surrealismo codorniú» (Díez 2001, 152). Ese superrealismo o surrealismo se hallaba presente en España, según Rafael Alberti, mucho antes de que André Breton firmara en 1924 el primer manifiesto de este movimiento que, apoyándose en los preceptos freudianos, bucea en lo recóndito del yo:

Los poetas [...] sabíamos que en España —si entendemos por surrealismo la exaltación de lo ilógico, lo subconsciente, lo monstruoso sexual, el sueño, el absurdo— existía ya desde mucho antes que los franceses trataran de definirlo y exponerlo en sus manifiestos. El surrealismo español se encontraba precisamente en lo popular, en una serie de maravillosas retahílas, coplas, rimas extrañas (Alberti 1970, 97-98).

⁹⁷ El tema de la influencia o de la no influencia del surrealismo en España continúa levantando ampollas entre los críticos.

⁹⁸ «Ahí te mando los dos poemas. Yo quisiera que fueran de tu agrado. Responden a mi nueva manera espiritualista, emoción pura descarnada, desligada del control lógico, pero, ¡jojo!, ¡jojo!, con una tremenda lógica poética. No es surrealismo, ¡jojo!» (García Lorca 1997, 588).

De la misma opinión parece ser Rafael Martínez Nadal, amigo del dramaturgo, cuando en la monografía *El público: amor y muerte en la obra de Federico García Lorca* (1979) subraya de una manera ambigua la práctica surrealista del escritor y la emparenta con el acervo cultural ecuménico:

Lo que de surrealismo puede haber en la obra de Lorca no proviene de París vía Barcelona. En él todo se orienta hacia la tradición visionaria y profética de la literatura y del arte español y universal. Mira hacia el Bosco, hacia el Quevedo de los Sueños, hacia Goya, el de Los sueños de la razón produce monstruos. Bajo el ropaje exterior surrealista se oculta siempre una vieja tradición cultural (Martínez 82).

De este modo, el crítico, tal y como ya había expuesto Alberti de un modo algo más reduccionista en el texto «La poesía popular en la lírica española contemporánea», rechaza la cota de responsabilidad que entraña, en el corpus lorquiano, el surrealismo engendrado y proclamado en el país galo para centrarse en la dialéctica entre tradición y modernidad que caracterizó la poética de aquel encantador del duende. Así, los *Sueños* de Francisco de Quevedo —obra ampliamente difundida durante la Edad de Plata y sus postrimerías— se inscriben en el cauce de ese arte «visionario y profético» que, pese a haber sido cultivado por hombres como Cicerón, Dante o Fray Antonio de Guevara, adquiere gran relevancia durante el Barroco de la mano de autores como Francisco de Quevedo, Calderón o Miguel de Cervantes. Dentro de esta dimensión onírica, que alcanza durante el Romanticismo altas miras y que se convierte, para los surrealistas, en fundamentación de sus teorías, Quevedo manifiesta la realidad circundante de la mano de un narrador-protagonista que «atribuye a sus sueños poderes reveladores» (Checa 198). Esas revelaciones quevedescas, que valieron al artífice de *La cuna y la sepultura* la reprobación de ciertos sectores de su tiempo, muestran «temas morales en un grado mayor de abstracción» (Arellano 2013, 25) encuadrados en una sátira de costumbres y ribeteados de una crítica social que conmina a Müller a afirmar que los *Sueños* son «el más afilado ataque contra todo el sistema político social que jamás se escribiera en el periodo de declinación de la monarquía española» (Müller 223). Sin embargo, esos *Sueños* en los que Quevedo denuncia los vicios del momento, no son entendidos por Rafael Martínez Nadal, como tampoco lo serán para Francisco Umbral o Ignacio Arellano, como una cristalización precursora de lo que luego habría de ser el surrealismo, sino como una obra reveladora «de grandes verdades filosóficas, religiosas, morales [...] que el narrador del texto se propone transmitir a los lectores para que no se olviden y pierdan tan grandes y trascendentes descubrimientos» (Gómez 1999, 13): «Lucifer manda que, porque tengáis que contar en el otro mundo, que veáis su camarín» (Quevedo 2013, 266) Ese viaje iniciático órfico, de carácter alegórico, al

universo de las ensoñaciones por las que transita el consciente y lúcido protagonista quevedesco y en el que se muestra al lector los males que asolan a los hombres parece constituir, según las parcas e imprecisas palabras de Rafael Martínez Nadal, el núcleo sobre el que sustenta las relación entre Francisco de Quevedo y Federico García Lorca. Así, el yo lírico del poeta del siglo XX, coronado por la aureola heroica que le confieren las revelaciones, vuelve la mirada a la agitada ciudad de Nueva York para gritar ante una «realidad viva», para desgarrar aquella metrópoli que, como afirma Manuel Antonio Arango, representa el infierno frente al paraíso terrenal. Ese inframundo al que Quevedo descende en categoría de «espectador-censor», como declara Ela Rosa Gómez-Quintero, no se representa en el caso de Lorca teñido de una forma satírica y burlesca como sucede en el sueño del poeta barroco, sino que se evidencia con el tono de angustia, de «agresión lírica», como decía Salinas, de quien se posiciona al lado de los oprimidos y clama al mundo la precaria y dramática situación que estos padecen: «Los negros lloraban confundidos / entre paraguas y soles de oro, / los mulatos estiraban gomas ansiosos de llegar al torso blanco, / y el viento empañaba espejos / y quebraba las venas de los bailarines» (García Lorca 2013, 179-180).

El complejo universo surrealista embozado en motivos tradicionales que Nadal presintió en la poética de Lorca no constituye el único punto de unión entre estos dos poetas ya que, como sentenció Dámaso Alonso en *Poetas españoles contemporáneos*, el autor de *Yerma* «de toda España bebe; a toda España va a revertirse» (Alonso 1988, 261). Así, Andrew A. Anderson en el artículo «García Lorca como poeta petrarquista» (1986) se detiene en consideraciones formales al esgrimir que ninguno de los dos líricos pudo estructurar ni *Canta sola a Lisi* ni los *Sonetos del amor oscuro*⁹⁹: «Lorca nunca pudo imponer ni indicar el orden “artístico” de su ciclo de *Sonetos*, caso que a su vez nos recuerda lo sucedido con los sonetos dirigidos por Quevedo a Lisi» (Anderson 497). El parangón establecido por el crítico resulta algo reduccionista si se considera, en primera instancia, que no solo el *canzoniere* quevedesco se vio sometido al desamparo de su autor intelectual sino que la mayoría de sus versos vieron la luz tras el deceso del poeta, lo que inauguró, tal y como y se ha podido apreciar en las páginas precedentes, un corpus poético

⁹⁹ «Meses antes de ser vilmente asesinado, Federico García Lorca trabajaba en un libro de sonetos de amor. En 1968, Pablo Neruda escribió que eran de «increíble belleza». Se los había recitado el autor de *Bodas de sangre*, la última vez que lo vio [...] Después de casi cincuenta años, durante los cuales solo se han conocido algunos de los poemas en lamentables ediciones piratas, plagadas de errores, Abc ofrece, con autorización de la familia de García Lorca, la excepcional primicia literaria de estos sonetos [...] En la portada de Abc [...] había desaparecido del título de la colección de sonetos amorosos el adjetivo oscuro, atestiguado por Aleixandre» (Gibson 2016, 23-24).

complejo que no ha dejado de variar con el paso de los siglos. En segundo lugar, el investigador, pese a la interesante analogía que plantea entre los motivos tradicionales literarios del amor y los *Sonetos del amor oscuro*, pasa por alto, a pesar de su análisis inicial, la forma métrica del soneto como eslabón de una cadena que enlaza a Federico García Lorca con los cancioneros amorosos del siglo XVI y, por ende, con Quevedo. Esa herencia recuperada en las primeras décadas del siglo XX será visible no solo en la obra y en la intención del poeta granadino —«El libro de *Sonetos* significa la vuelta a las formas después de un amplio y soleado paseo por la libertad de metro y rima. En España, el grupo de poetas jóvenes emprende hoy esta cruzada (Díez 1989, 133)— sino en la devoción con que acometen esa empresa autores como Antonio Machado o Miguel Hernández que con sus versos «responden a esa tendencia general de vuelta hacia esta forma clásica y a la intención del poeta de crear un conjunto en el que el amor fuese el principal protagonista» (Díez 1989, 133).

Más concreta y directa parece ser la aportación de José Luis Calvo Carilla cuando en el estudio *Quevedo y la generación del 27 [1927-1936]* (1992) equipara el tópico del «amor más allá de la muerte», utilizado por Quevedo, con el último terceto del soneto « ¡Esa guirnalda! ¡pronto! ¡qué me muero!» incluido en el poemario *Sonetos del amor oscuro*.

¡Esa guirnalda! ¡pronto! ¡que me muero!
¡Teje deprisa! ¡canta! ¡gime! ¡canta!
que la sombra me enturbia la garganta
y otra vez viene y mil la luz de enero.
Entre lo que me quieres y te quiero,
aire de estrellas y temblor de planta
espesura de anémonas levanta
con oscuro gemir un año entero.
Goza el fresco paisaje de mi herida,
quiebra juncos y arroyos delicados,
bebe en muslo de miel sangre vertida.
**Pronto ¡pronto! Que unidos, enlazados,
boca rota de amor y alma mordida,
el tiempo nos encuentre destrozados** (García Lorca 1995, 25)

La poesía amorosa de Francisco de Quevedo, injustamente minusvalorada por su tiempo y por un amplio sector de la crítica que percibió sus estrofas con la extrañeza de encontrar « “un amour pur”, y “flammes innocentes”» (Green 10), gozó de mayor reconocimiento gracias a la deferencia que mostraron, ya en el siglo XX, especialistas como Dámaso Alonso, Astrana Marín o Carlos Blanco Aguinaga: «Es inútil discutir si

Quevedo tenía o no ese sentimiento: es el soneto el que crea el sentimiento» (Blanco 1984, 318).

La reconsideración de este corpus, ejemplificado sobre todo, aunque no únicamente, en el valor otorgado a *Canta sola a Lisi*, transformó la concepción de una buena parte del cosmos académico que comenzó a vislumbrar el manantial versátil e inagotable que esta veta poética prodigada por Quevedo podía proporcionar a los futuros literatos. Dentro de esa vasta producción quevedesca enraizada en el corazón, la médula y las estancias del alma se encuentra el poema «Cerrar podrá mis ojos la postrera», soneto unánimemente aplaudido por los investigadores en el que se encarna el acervo del amor más allá de la muerte¹⁰⁰ «y que representa un mensaje poético que da la impresión «de violentar los límites del lenguaje» (Schwartz y Arellano LXII). En este soneto el amor se presenta para Quevedo como «una preocupación existencial» (Olivares 19), como un sentimiento que se yergue, tejido en motivos petrarquistas, con tenaz oposición al monstruo del tiempo. El amor que sabe «nadar la agua fría» y que «alcanza una dimensión insólita» (Marcilly 84) se convierte, en la última estrofa, en una paradoja de profunda rebeldía ante la parca al traspasar el umbral de lo doctrinalmente imperante y al lograr dignificar, como expresaba José María Pozuelo, el propio cuerpo: «Polvo serán, más polvo enamorado» (Quevedo 2013, 119)¹⁰¹. Esa angustia desmesurada de «mundo y hora» que hace al yo lírico adoptar una actitud trasgresora ante esa realidad última que es la muerte, y ese canto metafísico convierten este poema en una «gloriosa exaltación del amor» (Schwartz y Arellano LX).

La concepción existencialista del amor que late en el poema de Quevedo se deja sentir con la misma intensidad y tensión no solo en los últimos versos de este soneto sino en el resto de las estrofas que componen este micro universo en el que Lorca, como sentenciaba Pedro Salinas, «siente la vida por la vía de la muerte» (Arbeleche 79). El amor se presenta, como demuestra el tópico literario de la guirnalda señalado por Juan Matas Caballero, «en su forma primaria de instinto exasperado para quedar, no bien se muestra, envuelto en la penumbra trágica de la Muerte» (Ramos-Gil 270). El sujeto, en constreñida relación con la agonía, requiere al destinatario de sus desvelos la consumación de la pasión

¹⁰⁰ Se ha escogido este soneto por el ser el más representativo de esta tradición. Sin embargo, no es la única composición en la que el amor supera a la muerte (véase, por ejemplo, «Éstas son y serán ya las postreras», «¡Qué perezosos pies, qué entretenidos» o «Si hija de mi amor mi muerte fuese»).

¹⁰¹ Walter Naumann en « “Polvo enamorado”». Muerte y amor en Propertio, Quevedo y Goethe» (1978) señala el hermanamiento existente, en lo que a este tema se refiere, entre Propertio y Francisco de Quevedo.

que lo devora antes de que el tiempo los borre, antes de que la parca los erradique: «¡Teje deprisa! ¡canta! ¡gime! ¡canta! / que la sombra me enturbia la garganta» (García Lorca 1995, 25). Federico García Lorca, que en otros sonetos de este poemario se guía por preceptos de la tradición amorosa, ofrece aquí una visión de la pasión que no es solo «una relación espiritual, sino una relación entre dos cuerpos que tendrá un componente básico instintivo y su consecuencia será el aniquilamiento de la identidad individual, de la barrera del “yo” para que se produzca la unión de los amantes» (Díaz 1990, 38). Esa unión carnal y espiritual tan evidente en Lorca y tan difícil y taimada en Quevedo, muestra como sucede en otras composiciones ancladas en otros códigos del lírico del Siglo de Oro un temor «a la muerte como fuerza capaz de destruir la capacidad que el cuerpo tiene de sentir» (Olivares 146): «Pronto ¡pronto! Que unidos, enlazados, / boca rota de amor y alma mordida, / el tiempo nos encuentre destrozados» (García Lorca 1995, 25). Sin embargo, en estos dos poemas en los que se ofrece una vinculación entre amor y tiempo evidente, Lorca da muestras de desasosiego ante la hora última, mientras que Quevedo magnifica el amor hasta el punto de contravenir las leyes naturales.

La comparativa realizada por José Luis Calvo Carilla, a pesar de la magnífica labor de investigación que plasma en sus estudios, entre el motivo, de larga andadura, del «amor más allá de la muerte» quevediano y la postrera estrofa del soneto lorquiano resulta algo inconsistente y restringida no solo por el triunfo del amor ante la muerte o por la imprecisa aseveración que Loretta Frattale vierte —en «Sobre la oscuridad melancólica de los sonetos amorosos de Federico García Lorca» (2007)— acerca del ascendente de oscuridad y pasión que Francisco de Quevedo ejerció sobre Federico García Lorca, sino por la declaración que el poeta del siglo XX ofreció a un periodista de *El Mercantil Valenciano* en la que manifestaba la deuda que mantenía con este poeta áureo: «Entre mis ecos han notado la huella de Lope [...] pero se les ha escapado la sombra de Quevedo en mi amargura» (Gibson 2011, 1040).

La enunciación de Frattale pese a pecar, como ya se ha expresado anteriormente, de una cierta ambigüedad se encuentra mediatizada y transida por la visión de modernidad que Dámaso Alonso, en el ensayo «El desgarrón afectivo en la poesía de Quevedo», confirió a los versos del lírico, al que situaba junto al corazón del hombre actual y cuyo dolor engendrado de la pasión se alejaba de los cauces literarios para desembocar en «una congoja que [...] estalla» (Alonso 1987, 576). Ese tormento se traduce para el catedrático en una poesía amorosa de honda angustia existencial, de grito desolado que rasga el tiempo

y que lleva al yo lírico a prorrumpir afectadamente en versos de dolorido sentir como «En los claustros de l'alma la herida / yace callada; mas consume hambrienta / la vida, que en mis venas alimenta / llama por las medulas extendida» (Quevedo 1995, 515). La percepción forjada por Dámaso Alonso sobre la actualidad de la lírica de don Francisco ha sido ampliamente debatida por la crítica¹⁰² y son muchos los especialistas que consideran superada la dicotomía entre antiguo y moderno que parece acompañar al autor de los *Sueños*. Santiago Fernández Mosquera en *La poesía amorosa de Quevedo* (1999) asegura que el Caballero de la Orden de Santiago «no es moderno [...] en la expresión de los afectos» (Fernández 1999, 54), sentencia que, a pesar de sostenerse sobre los pilares de la tradición literaria, parece contravenir la confesión que García Lorca otorgó a aquel entrevistador. El poeta andaluz vivió a caballo, según reveló su círculo más cercano, entre el pesar y los destellos de la alegría. Su presencia, reclamada en cuantas reuniones y francachelas se celebraban venía aparejada de un regocijo que tendía a eclipsarse, en determinados momentos, por un halo sombrío:

Los ojos de Federico—profundos y oscuros—dejaban traslucir habitualmente una innegable melancolía. Para Luis Cernuda eran “ojos grandes y elocuentes, de melancólica expresión”; para Juana de Ibarbourou, «hermosos ojos color castaño extrañamente melancólicos a pesar de la euforia de su ser», para Gregorio Prieto, «nostálgicos, y en ellos anidaba siempre la honda tristeza de su alma». Cipriano Rivas Cherif afirmó que Federico «había sabido concentrar en la luz de sus ojos oscuros la fuerza de atracción de una mirada inolvidable. Un dolor como de presentimiento, sí, templaba de melancolía la gracia de su expresión». Laura de los Ríos [...] decía que «la risa de Federico era tremenda, pero no reían sus ojos», mientras que Francisco Giner de los Ríos ha recordado que las sienes de Lorca permanecían tristes aun cuando el resto de la cara expresara alegría (Gibson 2011, 3-4).

Esta angustia que parecía atesorar el poeta en sus entrañas y que afloraba en su mirar se traslucía no solo en los cenáculos sociales sino también en el conjunto de su obra. El dramaturgo, tomó el tema de los gitanos —casta prendida de «un simbolismo metafísico en el que se encierra el amor, la pena y la muerte» (Díez 1989, 128)— para mostrar, igual que haría en piezas teatrales como *Bodas de sangre*, el sino trágico que parece arrollar a todo hombre, hizo visible su soledad en el extrañamiento que le provocó aquella imponente Nueva York y las condiciones vitales de desarraigo que sufrían algunos de sus habitantes y retornó a las formas clásicas al escribir *Sonetos del amor oscuro*, «prodigio de pasión, de entusiasmo, de felicidad, de tormento, puro y ardiente monumento al amor, en que la primera materia es ya la carne, el corazón, el alma del poeta en trance de destrucción» (García Lorca 1995, 11). El aniquilamiento que trae aparejado el tiempo y su compañera la

¹⁰² La polémica que este tema ha suscitado se encuentra correctamente dilucidado en el artículo «La poesía amorosa de Quevedo como estrategia literaria» (2005) de Carlos M. Gutiérrez.

muerte —teñida de sonidos negros que remiten al duende, entelequia del instante opuesta a la Musa y al Ángel, que hiere a quien lo siente, según Lorca— se encuentra presente, como señala María del Rosario Fernández Alonso, de manera obsesiva desde el primer instante en la lírica del poeta granadino. Ya sea a través de «Los laberintos», parte del *Poema de la siguiiriya*, del prendimiento de Antoñito el Camborio, del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* o de los *Sonetos*, donde «el dolor y la muerte son la realidad inescapable que acompaña la vida» (Newton 156), el tema de la parca planea insistentemente sobre el corpus lorquiano como tema intrínseco de España, como contribución de la península, como indicaba Christoph Eich, a la literatura europea:

En todos los países la muerte es un fin. Llega y se corren las cortinas. En España no. En España se levantan. Muchas gentes viven allí entre muros hasta el día en que mueren y las sacan al sol. Un muerto en España está más vivo como muerto que en ningún sitio del mundo [...] el chiste sobre la muerte o su contemplación silenciosa son familiares a los españoles (García Lorca 2001, 184-185).

Esa «contemplación silenciosa de la muerte», ese saberse hecho como, decía Freud, como organismo abocado al deceso que tan bien supo personificar Quevedo con la idea de que nos desvanecemos a cada instante, con la conciencia amarga de lo efímero de la existencia y con aquella alma de poeta «en constante estertor, en robusta agonía» (Alberti 1960, 6) constituye, por encima de cuestiones pasionales o de amor a la española como decía Rafael Alberti, el hilo que conecta a estos dos poetas pues no en balde exclamo García Lorca: «Quevedo es España» (García Lorca 2017, 461).

7. Francisco de Quevedo y Miguel Hernández: la herida del amor, de la muerte, de la vida y de la pena

Cuando yo me reía a gritos de los imbéciles y cuando peleaba contra los falsos y los corrompidos, eras tú lo que buscaba. Cuando clamaba desesperado en las tinieblas, era a ti a quien llamaba.
(Casona 112)

A pesar del mutismo que reina en los escritos del poeta del siglo XX un amplio sector de la crítica ha presentado un sentido bagaje quevedesco en los versos de aquel símbolo místico de carne, sangre y tierra que fue Miguel Hernández. Ciertos especialistas han urdido con mano paciente los hilos que conectan a los dos líricos, mientras que otros, aun siendo, en algunos casos, pioneros en presentir la sombra de Francisco de Quevedo en el poeta orcelitano, se han ido por las ramas aportando vagas generalidades —bien por falta de interés, de tiempo o por contravenir la finalidad de su estudio— lábiles, para establecer un puente lo suficientemente sólido que medie entre ambos.

Así, investigadores como Juan Cano Ballesta, en *La poesía de Miguel Hernández* (1962), aseveran la importancia de Francisco de Quevedo, como faro sombrío, en la concepción lúgubre hernandiana. Si bien es cierto que no se puede desechar la lectura del artífice de los *Sueños* por parte de Miguel Hernández no es menos veraz que el «sentido trágico de la vida» (Cano 90) que albergaba en su seno el poeta miliciano estuvo condicionado por una existencia marcada, en buena parte, por lo funesto. Algo similar ocurre con Darío Puccini que en su obra *Miguel Hernández. Vida y poesía* (1970) aboga por la influencia quevedesca en la dialéctica del amoroso sufrir del cabrero sin aportar ejemplos que suscriban dicha teoría y sin detenerse en el efecto poético que el desgarrar de la patria, sus gentes, la mujer y el hijo provocan en el vate del siglo XX. La misma ambigüedad parece perseguir a Concha Zardoya, Francisco J. Díaz de Castro, Manuel Cifo o Rosa Navarro Durán cuando refieren, cada uno en su respectivo espacio, la comunidad existente entre la lírica quevedesca y determinadas composiciones o lecturas de Hernández, sin ilustrar sus impresiones por el camino.

No obstante, otros estudiosos han conseguido bucear en las profundidades de ese vínculo trascendiendo lo universal para adentrarse en lo concreto. Esa concreción resulta visible en el análisis comparativo de ciertas antologías y poemas¹⁰³ y en la figura, henchida

¹⁰³ Resulta interesante comprobar que todos los poemas de Francisco de Quevedo cotejados por los estudiosos aparecen en el volumen *Obras de Don Francisco de Quevedo y Villegas: colección completa*. Madrid: Imp. y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1877. Esa edición, según las aportaciones de José Luis Ferris, Eutimio Gavela o Juan Cano Ballesta, fue el origen de la lectura de Francisco de Quevedo por parte de Miguel Hernández.

de leyendas y moldeada por los siglos, que Francisco de Quevedo proyectó en la Edad de Plata. Así José María Ballcells, máximo exponente de las reseñas en torno a don Francisco y a Miguel Hernández, se hizo eco, en diversos estudios, de la herencia quevedesca que se puede rastrear en los versos hernandianos. En la primera de estas investigaciones, *Miguel Hernández corazón desmesurado* (1975) el crítico aboga por la filiación de carácter metafísico que media entre el soneto «Fue sueño ayer, mañana será tierra» y «No cesará este rayo que me habita», incluido en el *Rayo que no cesa*:

Fue sueño ayer; mañana será tierra;
¡Poco antes, nada; y poco después,
humo,
¡Y destino ambiciones, y presumo,
apenas punto al cerco que me cierra.

Breve combate de importuna guerra,
en mi defensa soy peligro sumo;
y mientras con mis armas me consumo,
menos me hospeda el cuerpo, que me
entierra.

Ya no es ayer; mañana no ha llegado;
hoy pasa, y es, y fue, con movimiento
que a la muerte me lleva despeñado.

Azadas son la hora y el momento,
que, a jornal de mi pena y mi cuidado,
cavan en mi vivir mi monumento

¿No cesará este rayo que me habita
el corazón de exasperadas fieras
y de fraguas coléricas y herreras
donde el metal más fresco se marchita?

¿No cesará esta terca estalactita
de cultivar sus duras cabelleras
como espadas y rígidas hogueras
hacia mi corazón que muge y grita?

Este rayo ni cesa ni se agota:
de mí mismo tomó su procedencia
y ejercita en mí mismo sus furores.

Esta obstinada piedra de mí brota
y sobre mí dirige la insistencia
de sus lluviosos rayos destructores.

Resulta interesante comprobar como ambas composiciones se ciñen a la forma métrica del soneto, estructura que, según José María Balcells, Miguel Hernández adeuda a Quevedo. Esta forma retórica, procedente de Italia y llevada a la plenitud en España por Juan Boscán y Garcilaso de la Vega, fue ampliamente utilizada durante el siglo XVI en los cancioneros amorosos. A lo largo del Barroco sufre su período de mayor riqueza y cae en desuso durante los siglos XVIII y XIX. Sin embargo, el Modernismo y la generación del 27 —gracias a la atmósfera de vibrante erudición en la que se pueden contextualizar— recuperan el soneto y con él «una eterna voz para el hombre» (Alonso 1944, 397). Ese canto encarcelado en dos cuartetos y dos tercetos que retornó en Hernández como expresión de un dolorido sentir representa, en palabras de Dracoulidès, una forma poética más disciplinada en la que late el «masoquismo del dolor o el autocastigo liberador» (Chevallier 141). Esta aflicción ante el vivir constituye para Balcells el punto de contacto que mediaba entre ambos poemas pues, para el crítico, «Quevedo sostuvo, como Hernández, una lucha interna muy ardua, pero siempre consigo y contra sí mismo [...] una progresiva autodestrucción, cuyo principal ejecutante era el propio poeta» (Balcells 1975,

146). Esta supuesta contienda personal que, según Balcells, afrontaron los dos escritores es librada por Francisco de Quevedo en un soneto de raigambre metafísica que descansa sobre el tópico del *tempus fugit*, y que se sustenta sobre las teorías estoicas que Quevedo adquirió de su Séneca: «que a la muerte me lleva despeñado» (Quevedo 1995, 5). Por otro lado, Miguel Hernández enfrenta ese lance, ese dolor amoroso que trasciende, desde una perspectiva cuasi mística que observa la existencia —desde un gusto romántico— como una herencia maldita, como un pesimista fantasma poético que hay que afrontar con resignación.

El legado metafísico de Quevedo en la poética de Hernández no cesa, según José María Balcells, con esta comparativa pues unos años después este mismo crítico en el artículo «*El rayo que no cesa* desde la intertextualidad» (2004) equiparó el verso «Nada que, siendo, es poco, y será nada» del soneto «Vivir es caminar breve jornada» y el verso «Lo que he sufrido y nada todo es nada» del poema «Yo sé que ver y oír a un triste enfada», perteneciente a *El rayo que no cesa*:

Vivir es caminar breve jornada,
y muerte viva es, Lico, nuestra vida,
ayer al frágil cuerpo amanecida,
cada instante en el cuerpo sepultada.

Nada, que siendo, es poco, y será nada
en poco tiempo, que ambiciosa olvida;
pues de la vanidad mal persuadida,
anhela duración, tierra animada.

Llevada de engañoso pensamiento,
y de esperanza burladora y ciega,
tropezará en el mismo monumento.

Como el que divertido el mar navega,
y sin moverse vuela con el viento,
y antes que piense en acercarse, llega.

Yo sé que ver y oír a un triste enfada
cuando se viene y va de la alegría
como un mar meridiano a una bahía,
a una región esquiva y desolada.

Lo que he sufrido y nada todo es nada
para lo que me queda todavía
que sufrir, el rigor de esta agonía
de andar de este cuchillo a aquella
espada.

Me callaré, me apartaré si puedo
con mi constante pena, instante, plena,
a donde ni has de oírme ni he de verte.

Me voy, me voy, me voy, pero me
quedo,
pero me voy, desierto y sin arena:
adiós, amor, adiós, hasta la muerte

En este caso, como en el anterior, Francisco de Quevedo utiliza el tiempo como instrumento para meditar acerca de la finitud de la existencia: «ayer al frágil cuerpo amanecida, / cada instante en el cuerpo sepultada» (Quevedo 1995, 10). Esa conciencia de la mortalidad, la presencia constante de la muerte y la resignación ante la vida finita tan propia de los preceptos estoicos aparece en esta *meditatio mortis* teñida de los vicios que tan poco pertinentes resultaban para la moral estoica: «pues la vanidad mal persuadida, / anhela duración, tierra animada» (Quevedo 1995, 10). Esta peregrinación hacía la muerte, visible ya en la doctrina cristiana, obliga al hombre a afrontar lo agotable de su

subsistencia pues de nada sirve entretenerse con amables distracciones —«Como el que divertido el mar navega» (Quevedo 1995, 10)— y obviar el destino, ya que el pecado de este olvido acarreará el desconocimiento del ser, que nada ha de ser: «Nada, que siendo, es poco, y será nada» (Quevedo 1995, 10). El uso que Quevedo hace del tiempo en este soneto para expresar, como se ha comentado anteriormente, sus tribulaciones acerca de la muerte encuentra correspondencia, según Balcells, en el verso del poema amoroso de Miguel Hernández: «El verso 5 de este soneto (“Lo que he sufrido y nada todo es nada”) recuerda, en efecto, el verso quevediano “Nada, que siendo, es poco, y será nada”, quinto endecasílabo del poema metafísico que empieza “Vivir es caminar breve jornada”» (Balcells 2004, 148). En esta composición el yo lírico ansía que su amada, a pesar de sus constantes lamentos, incline su favor hacía él. La persistente alusión de la situación dolorida del enamorado a la que éste resiste con una cierta actitud estoica, no habrá de menguar en el futuro pues la separación de su amada ocasionará aún más desdichas, más dolor: «Lo que he sufrido y nada todo es nada / para lo que me queda todavía / que sufrir, el rigor de esta agonía / de andar de este cuchillo a aquella espada» (Hernández 2010, 430). Esta situación ambigua de alejarse y permanecer en la que se desenvuelve el yo lírico —«Me voy, me voy, me voy, pero me quedo» (Hernández 2010, 430)— no parece terminar de casar con el verso quevedesco pues mientras don Francisco incita al lector a no perder de vista a la muerte, Miguel Hernández emplea este verso paradójico para resaltar la agonía que le procura el distanciamiento de su amada.

Estos parangones establecidos por Balcells sobre de la poesía de carácter metafísico de Quevedo y los sonetos de Hernández contemplan su ocaso con la publicación de este último artículo. Sin embargo, José Luis Calvo Carilla vuelve a traer a colación, en el comentado estudio *Quevedo y la generación del 27 [1927-1936]* (1992), el último terceto del poema «Fue sueño ayer, mañana será tierra» que el crítico equipara, desde una dimensión amorosa y temporal, con el soneto «Después de haber cavado este barbecho», compilado en *El rayo que no cesa*:

Fue sueño ayer; mañana será tierra;
¡Poco antes, nada; y poco después,
humo,
¡Y destino ambiciones, y presumo,
apenas punto al cerco que me cierra.

Breve combate de importuna guerra,
en mi defensa soy peligro sumo;
y mientras con mis armas me consumo,
menos me hospeda el cuerpo, que me
entierra.

Ya no es ayer; mañana no ha llegado;
hoy pasa, y es, y fue, con movimiento
que a la muerte me lleva despeñado.

**Azadas son la hora y el momento,
que, a jornal de mi pena y mi cuidado,
cavan en mi vivir mi monumento.**

Después de haber cavado este barbecho
me tomaré un descanso por la grama
y beberé del agua que en la rama
su esclava nieve aumenta en mi
provecho.

Todo el cuerpo me huele a recién hecho
por el jugoso fuego que lo inflama
y la creación que adoro se derrama
a mi mucha fatiga como un lecho.

Se tomará un descanso el hortelano
y entretendrá sus penas combatiendo
por el salubre sol y el tiempo manso.

Y otra vez, inclinado cuerpo y mano,
seguirá ante la tierra perseguido
por la sombra del último descanso.

Dado el análisis que este poema suscitó en el capítulo «“Se canta lo que se pierde”»: el drama del tiempo en Francisco de Quevedo y Antonio Machado», y en el examen de Balcells resultaría reiterativo volver a detenerse sobre la concepción temporal de este soneto. No obstante, sí resulta conveniente recordar y dejar patente la «impresión de encarcelamiento del hombre por el tiempo» (Roig 1993, 489) que transmite la composición, así como el análisis del último terceto llevado a cabo por especialistas como Marie Roig Miranda o Ignacio Arellano y Lía Schwartz. Para esta tríada de investigadores, la imagen que se manifiesta en los últimos versos responde a la presencia de la muerte dentro de cada ser, una muerte que coexiste con el hombre en cada momento y a la que el yo lírico rinde estipendio. Esa cogitación acerca del tiempo y su compañera omnipresente, la muerte, que Francisco de Quevedo reflejó no solo en la última estrofa sino en cada una de las palabras que componen este soneto encontró réplica, según Calvo Carilla, en «Después de haber cavado este barbecho», composición en la que se aprecia un amor malogrado «donde un lenguaje campesino se asocia con la cosmovisión quevedesca, la tensión entre fuego / nieve, el paso del tiempo» (Calvo 1992, 106). En este soneto Miguel Hernández, retro trayéndose a sus orígenes enraizados en el terruño, presenta a un yo lírico enamorado que a pesar de ejercitar su descanso —«Se tomará un descanso el hortelano» (Hernández 2010, 423)— no pierde de vista a la muerte, ejemplificada en la tierra: «seguirá ante la tierra perseguido / por la sombra del último descanso» (Hernández 2010, 423).

Esta comunión establecida por Carilla que se encuentra incardinada, primordialmente, en la concepción temporal de ambos sonetos no constituye, según los

críticos, la única concomitancia que media entre los dos poetas pues por encima de los poemas metafísicos quevedianos que evocan «diferentes aspectos de la condición del hombre, en particular su situación en el tiempo» (Roig 1993, 487) se puede hallar, según hace constar Balcells en *Miguel Hernández* (1990), una semejanza, humana y literaria, entre las composiciones «Desde esta Sierra Morena» y «Alto soy de mirar estas palmeras». La pretensión de este crítico de unir, desde una perspectiva vital, a Francisco de Quevedo y a Miguel Hernández a través de este romance y esta silva resulta sumamente singular si se tiene en cuenta que unos años antes, en la monografía «Algunas musas castellanas de Miguel Hernández» (1978), el investigador respaldaba las diferencias que existían entre ellos. En dicho artículo, Balcells ponía de manifiesto las divergencias de índole personal y de naturaleza artística que mediaban entre ambos sin tener en cuenta, como dictamina Luis Mariano Abad Merino, no solo la inexistencia de la absoluta compenetración entre el yo lírico y el ser que empuña la pluma, sino aquel verso genuino de Fernando Pessoa que rezaba, «El poeta es un fingidor»¹⁰⁴. Dejando de lado las cuestiones biográficas que aquí no vienen al caso, Francisco de Quevedo planteó en este romance —establecido sobre una especie de réplica a un médico, objeto de reprensión por su profesión— el tópico del *beatus ille* horaciano. El poeta, «retirado en la paz de estos desiertos» de su Torre de Juan Abad, alaba la sencillez de la aldea frente a la hipocresía y los ardides que representa la Corte de España: «No nos engaitan la vida / Cortesanos laberintos; / ni la ambición ni soberbia» (Quevedo 1995, 306). En ese elogio de la aldea —espigado de agudas y procaces chanzas al galeno— aparecen, como aseguraba Rodrigo Cacho Casal en *La poesía burlesca de Quevedo y sus modelos italianos* (2003), la totalidad de los lugares comunes que son tradicionalmente propios de los detalles del *locus amoenus* aunque «deformados por las jocosas agudezas del escritor español» (Cacho 35). Es precisamente en esa subversión donde el crítico aprecia «la inversión paródica del *beatus ille* horaciano» (Cacho 35), lo que confiere al poema un inestimable sello de originalidad, ya vislumbrado por Cacho Casal, que lo aleja de las recreaciones del tópico prodigadas por otros escritores como Fray Luis de León: «La lechuza ceceosa / entre los cerros da gritos: / que parece sombrerero / en la música y los silbos» (Quevedo 1995, 307). También Miguel Hernández —receptor de esta tradición de larga andadura cultivada por autores como Virgilio— muestra una reelaboración del tópico al situar al yo lírico en «el mundo del siglo XX con

¹⁰⁴ «La “sinceridad” de cualquier poeta [...] no tiene nada que ver con la fidelidad hacia la experiencia personal del escritor, sino solo con la calidad de su imaginación creativa y del arte con el que le da forma» (Parker 23).

sus materialistas comodidades y progresos» (Díez 1992, 120): «Todo eléctrico: todo de momento» (Hernández 2010, 302). Esos supuestos adelantos técnicos, que la vanguardia se encargó de privilegiar, aparecen, para el poeta, como algo nefasto y poco grato —«¡Asfalto!: ¡qué impiedad para mi planta!» (Hernández 2010, 303)— como consecuencia, entre otras cosas, del «conglomerado estético-ideológico del primer Miguel Hernández» (Díaz 1992, 118). Sin embargo, a pesar de que esta silva ha sido considerada por cierta parte de la crítica como un producto personalísimo de Hernández, lejos ha de quedar, como sentencia Díaz de Castro, la interpretación de la misma desde la perspectiva, poco fidedigna, de la biografía: «el tipo de testimonios que constituyen estas expresiones epistolares es muy poco fiable y peligroso a la hora de leer los poemas y de sacar conclusiones acerca de ellos» (Díaz 1992, 96).

La comparativa establecida entre los poemas satíricos de Francisco de Quevedo y las composiciones de Miguel Hernández no encuentran eco descendente en las investigaciones de otros investigadores. Sin embargo, no sucede lo mismo con la poesía de raigambre amorosa cultivada por Quevedo que ha resultado ser para los críticos, a pesar de su carácter anodino primigenio, fuente de la que brota la poética hernandiana. El «primer» especialista que presintió la huella quevedesca en aquella poesía «radicalmente amorosa [...] que comulga con la naturaleza conmovida por las hondas vetas de la pasión humana» (Luis 11) fue José María Balcells que en su libro *Miguel Hernández* (1990) confrontó, desde la perspectiva del amor y del pesar, los sonetos «A todas partes que me vuelvo veo» y «No cesará este rayo que me habita»:

A todas partes que me vuelvo, veo
las amenazas de la llama ardiente,
y en cualquiera lugar tengo presente
tormento esquivo y burlador deseo.

La vida es mi prisión, y no lo creo;
y al son del hierro, que
perpetuamente
pesado arrastro, y humedezco
ausente,
dentro mi propio, pruebo a ser
Orfeo.

Hay en mi corazón furias y penas,
en él es el amor fuego, y tirano,
y yo padezco en mí la culpa mía.

¡Oh dueño sin piedad, que tal ordenas!
Pues del castigo de enemiga mano
no es precio, ni rescate la armonía.

¿No cesará este rayo que me habita
el corazón de exasperadas fieras
y de fraguas coléricas y herreras
donde el metal más fresco se
marchita?

¿No cesará esta terca estalactita
de cultivar sus duras cabelleras
como espadas y rígidas hogueras
hacia mi corazón que muge y grita?

Este rayo ni cesa ni se agota:
de mí mismo tomó su procedencia
y ejercita en mí mismo sus furores.

Esta obstinada piedra de mí brota
y sobre mí dirige la insistencia
de sus lluviosos rayos destructores.

En este chispazo de amor que en Quevedo es un soneto, como decía Dámaso Alonso, el poeta compara el sufrir del yo lírico con el infierno al que descendió Orfeo. El mito de Orfeo —ampliamente reproducido en la literatura— funciona aquí como un ente mítico que se relaciona con el tormento que castiga al amante: «Dentro de mí propio, pruebo a ser Orfeo» (Quevedo 1995, 334). Este vínculo entre el sentido amante y aquel primer poeta se traduce —mediante el tópico petrarquista, de origen clásico, del amor como prisión y la tradición erótica latina que refleja la tiranía del dios Amor y del sentimiento amoroso—, en una pintura que refleja «de manera alegórica su corazón y su alma como un infierno» (Close n.d): «Hay en mi corazón furias y penas» (Quevedo 1995, 334).

Por su parte, el poema de Miguel Hernández —exento de los elementos míticos que configuran el soneto quevedesco— descansa sobre el símbolo del rayo, que adquiere en este soneto una dimensión pasional. El poeta, que recibe los furores del rayo con una cierta resignación a pesar del anhelo interrogativo que prima en las dos primeras estrofas, aprecia el poder destructivo de este elemento cosmogónico que nace de él mismo y que nunca se habrá de agotar: «Este rayo ni cesa ni se agota / de mí mismo tomó su procedencia» (Hernández 2010, 420). La simbología de Hernández en este poema, a pesar del tono de desasosiego ante el ejercicio cósmico del rayo, no parece terminar de casar con el soneto quevedesco pues mientras don Francisco presenta a un yo lírico que se desenvuelve dentro de los márgenes convenientes al petrarquismo y al legado de la erótica latina, la composición de Hernández, henchida también de dolorido sentir, se asienta sobre un simbólico fenómeno meteorológico que, a pesar de la aflicción que comporta, no se encuadra con facilidad dentro de las tradiciones que confluyen en el soneto de Quevedo.

Esta vinculación amorosa refrendada por Balcells no constituye, para el crítico, la única muestra de la conexión amorosa que se puede percibir entre ambos poetas ya que en *Sujetado rayo* (2009) este mismo especialista coteja, desde el plano léxico, el soneto «Dejad que a voces diga el bien que pierdo» y el verso «harto de golpear en la herrería» del soneto «Guiando un tribunal de tiburones»:

Dejad que a voces diga el bien que pierdo,
si con mi llanto a lástima os provoco;
y permitidme hacer cosas de loco:
que parezco muy mal amante y cuerdo.

La red que rompo y la prisión que muerdo
y el tirano rigor que adoro y toco,
para mostrar mi pena son muy poco,
si por mi mal de lo que fui me acuerdo.

Óiganme todos: consentid siquiera
que, harto de esperar y de quejarme,
pues sin premio viví, sin juicio muera.

De gritar solamente quiero hartarme.
Sepa de mí, a lo menos, esta fiera
que he podido morir y no mudarme.

Guiando un tribunal de tiburones,
como con dos guadañas eclipsadas,
con dos cejas tiznadas y cortadas
de tiznar y cortar los corazones,

en el mío has entrado, y en él pones
una red de raíces irritadas,
que avariciosamente acaparadas
tiene en su territorio sus pasiones.

Sal de mi corazón, del que me has
hecho
un girasol sumiso y amarillo
al dictamen solar que tu ojo envía:

un terrón para siempre insatisfecho,
un pez embotellado y un martillo
harto de golpear en la herrería.

En «Dejad que a voces diga el bien que pierdo» Francisco de Quevedo muestra a un amante enloquecido que brama consumido frente a la crueldad de la amada. El motivo de la locura de amor, —«tradicional en la elegía romana [...] en los códigos del amor cortés y en los del neoplatonismo, que recoge asimismo la literatura emblemática» (Arellano y Schwartz 156)— sirve a Quevedo para plantear, mediante la utilización de *tropos* petrarquistas, el tormento que provoca el sentimiento del amor no correspondido. Ese pesar es expresado por el amante, con gran vehemencia, con una serie de imágenes y metáforas lexicalizas «que por muy sorprendentes y violentas que sean [...] son muy poco para demostrar su pena si se acuerda del bien perdido» (Gareth 265). El bien perdido —que se asimila, como tan certeramente observó Gareth Walters, no con la libertad extraviada sino con el amor que abrasa las entrañas del amante— y el arrebato que en este provoca parecen ser motivos suficientes para que el yo lírico rompa el «voto de silencio» que le ata como vasallo a la dama, en el contexto del amor cortés, y proclame un amor que le inclina hacia la locura en detrimento de la cordura¹⁰⁵: «Óiganme todos: consentid siquiera / que harto de esperar y de quejarme, / pues sin premio viví, sin juicio muera» (Quevedo 1995, 376). Esta locura de amor que resulta tan propia, como rezan Ignacio Arellano y Lía Schwartz, de la poesía romana y de la tradición cortés y neoplatónica no se deja ver en la composición de Miguel Hernández en la que se aprecia «una tensión que debe reducirse titánicamente para

¹⁰⁵ D. Gareth Walters en «El derecho a no escoger: lector y amada en el soneto “Dejad que a voces diga el bien que pierdo» (2002) se detiene en la ambigüedad del poema y postula que el enamorado, para ser un buen amante, «necesita [...] hacer cosas de loco [...] ya que un cuerdo es verdaderamente un mal amante» (Gareth 267).

caber en el ámbito estrecho [...] del soneto» (Balcells 1990, 59). En este poema impregnado, como señala Fernández Palmeral, de un sentido trágico —visible ya en los sustantivos guadañas y corazón y en los verbos tizar y cortar— el poeta presenta una «imagen surrealista» (Fernández 2017, 47) en la que el objeto de su amor aparece como conductora de un «tribunal de tiburones». El enamorado se reconoce (como consecuencia de la revisión telúrica del tópico petrarquista de la amada como foco de irradiación solar¹⁰⁶) en una situación de servidumbre —«un girasol sumiso»— que recuerda la preceptiva del amor cortés. Sin embargo, a pesar de esa situación de vasallaje el amante transgrede esta tradición al exigir al amor que parta, pues su presencia le extenua y le transforma en un «pez embotellado»; es decir, en un «pez sin libertad» (Fernández 2017, 47): «Sal de mi corazón el que me has hecho / un girasol sumiso y amarillo / al dictamen solar que tu ojo envía» (Hernández 2010, 421).

Tras esta conexión José María Balcells vuelve a hallar, dentro de la misma monografía, otra analogía entre Francisco de Quevedo y Miguel Hernández. En esta ocasión el investigador compara el tópico del amor más allá de la muerte, presente en el soneto «Cerrar podrá mis ojos la postrera», con la quinta estrofa de la composición «He poblado tu vientre de amor y sementera», inserta en *Viento del pueblo*. El soneto de don Francisco que se alza, según Dámaso Alonso, como el ejemplo más bello de la poesía española, es un canto al amor trascendente que consigue derrocar a la propia muerte. Este sentimiento, perenne en las venas y las médulas y vivo en la memoria tras atravesar el río Leteo, se yergue en estos versos como un desafiante adversario omnipresente del tiempo, la muerte y el olvido» (Olivares 153): «su cuerpo dejará, no su cuidado; / serán ceniza, más tendrá sentido, / polvo serán, mas polvo enamorado» (Quevedo 1995, 507). La perduración de la sensibilidad tras el deceso del amante que don Francisco ejemplificó en el célebre verso «polvo serán, mas polvo enamorado» encuentra correspondencia, para Balcells, en esta composición de Miguel Hernández compuesta bajo el trágico signo de la Guerra Civil española. El poema, que muestra un deseo de perduración y prolongación de la sangre evidente en el fruto concebido en el vientre de la amada, manifiesta en la quinta estrofa la pretensión, por encima de los horrores perpetrados en la contienda, de que el amor perviva incluso cuando la muerte, encarnada en ese polvo¹⁰⁷ con el que el poeta telúrico no

¹⁰⁶ «La relación amada-luz no es original de Quevedo, es una expresión medieval de larga vida. Pero lo que sí es novedoso es su insistencia y su exageración» (Navarro 2014, 267).

¹⁰⁷ Para Miguel Hernández el polvo es «el portador de todo el espanto del hombre ante la visión del proceso de su propia destrucción física» (Chevallier 1978, 166).

comulgaba, haya erradicado esa posibilidad. Los versos, que se encuentran transidos por el dolor y traspasados por una muerte que el yo lírico no quiere aceptar a pesar de su omnipresencia, se mueve dentro de los crudos márgenes de la batalla, como destino capaz de separar a los amantes: «Escríbeme a la lucha, siénteme en la trinchera: / aquí con el fusil tu nombre evoco y fijo» (Hernández 2010, 512). Sin embargo, el sujeto lírico, «lejos» de ahogar la voz de su vitalidad en la cruenta guerra, no deja de anhelar la unión con su amada y de acariciar la idea, aún en el frente, de que su reducción en polvo no ha de impedir la fusión y el sentimiento que alberga hacía la mujer adorada: «Sobre los ataúdes feroces en acecho, / sobre los mismos muertos sin remedio y sin fosa / te quiero, y te quisiera besar con todo el pecho / hasta en el polvo, esposa» (Hernández 2010, 512).

Esta vinculación decretada por José María Balcells en su libro *Sujetado rayo* constituye el último testimonio en el que el especialista presiente una conexión poemática entre ambos poetas. Sin embargo, la senda inaugurada por críticos como Leopoldo de Luis o Balcells, continúa encontrando un eco descendente en los estudios de otros investigadores. Así Scott Dale en el artículo «Lo quevedesco y el poeta como hombre entre bastidores en *El rayo que no cesa*, de Miguel Hernández» (2002) coteja, desde una perspectiva temática, el poema «A vosotras estrellas» con el poemario *El rayo que no cesa*:

A vosotras, estrellas,
alza el vuelo mi pluma temerosa,
del piélago de luz ricas centellas;
lumbres que enciende triste y dolorosa
a las exequias del difunto día,
güérfana de su luz, la noche fría;
ejército de oro,
que por campañas de zafir marchando,
guardáis el trono del eterno coro
con diversas escuadras militando;
Argos divino de cristal y fuego,
por cuyos ojos vela el mundo ciego;
señas esclarecidas
que, con llama parlera y elocuente,
por el mudo silencio repartidas,
a la sombra servís de voz ardiente;
pompa que da la noche a sus vestidos,
letras de luz, misterios encendidos;
de la tiniebla triste
preciosas joyas, y del sueño helado
galas, que en competencia del sol viste;
espías del amante recatado,
fuentes de luz para animar el suelo,
flores lucientes del jardín del cielo,
vosotras, de la luna
familia relumbrante, ninfas claras,
cuyos pasos arrastran la Fortuna,
con cuyos movimientos muda caras,

árbitros de la paz y de la guerra,
 que, en ausencia del sol, regís la tierra;
 vosotras, de la suerte
 dispensadoras, luces tutelares
 que dais la vida, que acercáis la muerte,
 mudando de semblante, de lugares;
 llamas, que habláis con doctos movimientos,
 cuyos trémulos rayos son acentos;
 vosotras, que, enojadas,
 a la sed de los surcos y sembrados
 la bebida negáis, o ya abrasadas
 dais en ceniza el pasto a los ganados,
 y si miráis benignas y clementes,
 el cielo es labrador para las gentes;
 vosotras, cuyas leyes
 guarda observante el tiempo en toda parte,
 amenazas de príncipes y reyes,
 si os aborta Saturno, Jove o Marte;
 ya fijas vais, o ya llevéis delante
 por lúbricos caminos greña errante,
 si amasteis en la vida
 y ya en el firmamento estáis clavadas,
 pues la pena de amor nunca se olvida,
 y aun suspiráis en signos transformadas,
 con Amarilis, ninfa la más bella,
 estrellas, ordenad que tenga estrella.
 Si entre vosotras una
 miró sobre su parto y nacimiento
 y della se encargó desde la cuna,
 dispensando su acción, su movimiento,
 pedidla, estrellas, a cualquier que sea,
 que la incline siquiera a que me vea.
 Yo, en tanto, desatado
 en humo, rico aliento de Pancaya,
 haré que, peregrino y abrasado,
 en busca vuestra por los aires vaya;
 recataré del sol la lira mía
 y empezaré a cantar muriendo el día.
 Las tenebrosas aves,
 que el silencio embarazan con gemido,
 volando torpes y cantando graves,
 más agüeros que tonos al oído,
 para adular mis ansias y mis penas,
 ya mis musas serán, ya mis sirenas (Quevedo 1995, 426-428).

A lo largo de esta silva¹⁰⁸ se puede apreciar como esas «señas esclarecidas» son
 elogiadas por un pretendido poeta nocturno, enamorado, que acaba solicitando no solo la
 solidaridad de las estrellas con su humor espiritual sino la mediación de las mismas para
 lograr un amor bien entendido¹⁰⁹ :«si amasteis en la vida / y ya en el firmamento estáis

¹⁰⁸ La silva de Quevedo, «Himno a las estrellas», mantiene, según dictamina Rodrigo Cacho Casal en su obra *La esfera del ingenio. Las silvas de Quevedo y la tradición europea* (2012) una deuda con el «Imno alle estelle» de Marino.

¹⁰⁹ Santiago Fernández Mosquera en *La poesía amorosa de Quevedo* (1999) afirma que la exigüidad de poemas relativos a las estrellas en el corpus de Quevedo obedece a la bula de Sixto V y a la teología moral que «habían restringido radicalmente el ámbito de especulación astrológica permitida, condenando cualquier

clavadas, / pues la pena de amor nunca se olvida, / y aun suspiráis en signos transformadas, / con Amarilis, ninfa la más bella, / estrellas, ordenad que tenga estrella» (Quevedo 1995, 427). En esa alabanza y tributo a los luceros Francisco de Quevedo codifica, según Scott Dale, «los conceptos platónicos hacia el amor y los coloca dentro de un molde renacentista con la finalidad de sugerir su propio discurso culto del amor como fuerza universal» (Dale 94). Esa perspectiva «idealizada y abstracta del amor» (Dale 94), y esa visión del sentimiento como fuerza civilizadora y organizadora del cosmos constituye para el especialista el aspecto que vincula al autor de *La cuna y la sepultura* y a Miguel Hernández. No obstante, el crítico no parece terminar de comulgar del todo con su teoría ya que, unas líneas después, pone de manifiesto las posturas antagónicas ante el amor de la que hacen gala estos dos autores. Para Scott Dale mientras que Francisco de Quevedo «ofrece una interpretación idealizada y abstracta del amor, el poeta contemporáneo expresa el amor a través de su propia pasión, su alma» (Dale 94). Así, el investigador parece distanciarse de la comparativa delineada al comienzo del estudio y transita por una arriesgada praxis interpretativa que no solo achaca a la poesía amorosa de don Francisco, como ya hicieron otros investigadores, un carácter algo banal, privado de originalidad y eclecticismo sino que también parece recurrir a otros medios, como a la biografía de Hernández, para amparar su teoría sobre el poeta de la Edad de Plata. Esta filiación establecida entre don Francisco y Miguel Hernández no constituye para Dale el único punto de contacto visible en las poéticas de los dos escritores ya que, páginas después, contrasta la última estrofa de «A vosotras estrellas» con los condolidos versos que Miguel dedicó, a su muerte, a su querido amigo de Orihuela:

Este trozo nos sugiere el destino del hablante lírico: la muerte. Este amante universal y desconocido está harto de estar sólo en el mundo, y llega a la conclusión de que sus "ansias" y "penas" -la triste naturaleza del amor- ya son demasiadas. Así que ya no importa la identidad de la amada; lo importante es la "llama que a la inmortal vida trasciende." Los últimos dos versos del "Himno" -"para adular mis ansias y mis penas / ya mis musas serán, ya mis sirenas" (v. 71-72)- son en realidad una finalidad retórica primaria, una elegía idealizada que se refiere a la mortalidad humana de la desconocida voz poética. Mientras que el hablante lírico en Quevedo queda elusivo, el de Hernández es el poeta mismo (Dale 97).

Esta composición, considerada por Rafael Alberti como «la tercera y gran elegía de toda la lengua española» (Alberti 1999, 122), compuesta al hueco y a la sombra de su «compañero del alma», muestra la «voluntad de trascender el triste suceso de la muerte para resucitar el cuerpo y el espíritu del camarada» (García 2010, 49): «Quiero minar la

creencia en el influjo de los astros sobre los futuros contingentes [...] Sin embargo, la fe en el poder de las estrellas sobre las inclinaciones amorosas de los seres humanos era muy antigua y había engendrado una muy ilustre tradición literaria» (Fernández 1999, 126).

tierra hasta encontrarte / y besarte la noble calavera / y desamordazarte y regresarte» (Hernández 2010, 436). El yo lírico que no parece manifestar, como señala el crítico, una «aceptación del destino humano» (Dale 96) —«A las aladas almas de las rosas / del almendro de nata te requiero, / que tenemos que hablar de muchas cosas, / compañero del alma, compañero» (Hernández 2010, 436)— se muestra desafiante ante la injusticia cometida por la muerte: «No perdono a la muerte enamorada, / no perdono a la vida desatenta, / no perdono a la tierra ni a la nada» (Hernández 2010, 435). Esta elegía en la que poeta «subraya la realidad íntima de la muerte de Sijé» (Dale 96) no termina de encajar, según Dale, con la idealizada poética de don Francisco en la que no solo se puede percibir la elusión del sujeto lírico, sino la lógica ausencia del calor humano y fraternal que rezuman los versos de Hernández.

Este análisis de Scott Dale sobre la relación poemática que media entre el binomio Quevedo-Hernández cede su lugar al último testimonio que se ha podido hallar en torno a la herencia amorosa que Miguel Hernández toma de don Francisco. Esta última teoría es competencia de Mercedes López-Baralt que en la monografía *Miguel Hernández: Poeta plural* (2016) equipara, en primera instancia, el verso «si respiras, llueve / en cenizas tu cuerpo derramado», del soneto «Ostentas de prodigios coronado», y la tercera estrofa de la «Elegía a Ramón Sijé»: «Pero también hay que notar la huella de Quevedo en estas estrofas; me refiero a uno de sus sonetos que dice: “si respiras, llueve / en cenizas tu cuerpo derramado”» (López-Baralt 96).

En esta composición Francisco de Quevedo establece una analogía metafórica entre los términos Etna y amante. Ambos elementos se encuentran contextualizados en la tradición petrarquista gracias a la metáfora de la nieve, que se asimila con la amada, y a la del fuego, que se corresponde con la pasión y el deseo del amante. El enamorado, personificado en el volcán de Sicilia, describe los estadios del Etna en erupción y los relaciona con sus pesares amorosos: «Mas como en alta nieve ardo encendido, / soy Encélado vivo y Etna amante, / y ardiente imitación de ti en el mundo» (Quevedo 1995, 332). La identificación que Quevedo lleva a cabo en este soneto entre el volcán y el amante para poetizar las aflicciones del yo lírico no parece obedecer, contrariamente a lo que opina Baralt, a una magnificación del sentimiento amoroso ya que ese verso, que la investigadora pone en relación con la «Elegía» de Hernández, da la impresión de describir «poéticamente lo que realmente sucede» (Blanco 1998, 63):

Bajo la asociación del suspiro con los fenómenos volcánicos, se oculta posiblemente un «concepto científico». Quevedo conoció sin duda los textos latinos que vulgarizaron las tesis griegas sobre el volcanismo, por ejemplo las *Naturales Quaestiones* de Séneca, el *De rerum naturae* de Lucrecia, o el poema científico anónimo titulado *Aetna*, que ha sido atribuido a Virgilio y a Cornelio Severo. Estas obras rechazan como cuentos de viejas las explicaciones mitológicas de los fenómenos volcánicos y proponen un modelo basado en diferencias de presión y de temperatura del aire dentro de inmensas cavidades subterráneas, cuya existencia conjeturan. El movimiento del aire en estas cavidades, los vientos subterráneos y, en transposición metafórica, los suspiros, serían el factor desencadenante de las erupciones (Blanco 1998, 63).

Esta vinculación estipulada por la investigadora —que no se presenta como tal si se toma en consideración los conocimientos científicos que Mercedes Blanco adjudica a don Francisco— no es el único punto de contacto que Baralt presiente entre los dos poetas, ya que también señala la influencia del soneto quevedesco «Ya viste que acusaban los sembrados» en el poema de Hernández «¿No cesará este rayo que me habita»:

Ya viste que acusaban los
sembrados
secos, las nubes y las lluvias; luego
viste en la tempestad temer el riego
los surcos, con el rayo amenazados.

Más quieren verse secos que
abrasados,
viendo que al agua la acompaña el
fuego,
y el relámpago y trueno sordo y
ciego;
y mustio el campo teme los
nublados.

No de otra suerte temen la hermosura
que tuyos mis ojos codiciaron,
anhelando la luz serena y pura;

pues luego que se abrieron,
fulminaron,
y amedrentando el gozo a mi
ventura,
encendieron en mí cuanto miraron

¿No cesará este rayo que me habita
el corazón de exasperadas fieras
y de fraguas coléricas y herreras
donde el metal más fresco se
marchita?

¿No cesará esta terca estalactita
de cultivar sus duras cabelleras
como espadas y rígidas hogueras
hacia mi corazón que muge y grita?

Este rayo ni cesa ni se agota:
de mí mismo tomó su procedencia
y ejercita en mí mismo sus furores.

Esta obstinada piedra de mí brota
y sobre mí dirige la insistencia
de sus lluviosos rayos destructores.

El soneto quevedesco muestra un sujeto lírico personificado en unos «sembrados secos» que recela de la tormenta que va a desatar la amada: «Más quieren verse secos que abrasados, / viendo que al agua la acompaña el fuego / y el relámpago y trueno sordo y ciego; / y mustio el campo teme los nublados» (Quevedo 1995, 525). Ese temporal tempestuoso, acompañado de la dualidad petrarquista agua / fuego, de la alabanza de la belleza de la galanteada y de la noción nacida en la tradición clásica y medieval y revitalizada por el petrarquismo de la mujer como foco de irradiación solar, convierte al amante, a pesar de la furia de la misma, en un ser rendido y conquistado por la dama. La

supeditación al haz de luz de la amada, ejemplificado en el «rayo», la «tempestad», el «relámpago», el «trueno» y los ojos, convierten al adorador en una criatura henchida de sentimiento que nada puede hacer frente a los designios del ser amado: «pues luego que se abrieron, fulminaron, / y amedrentando el gozo a mi ventura, / encendieron en mí cuanto miraron» (Quevedo 1995, 525).

Por su parte, Miguel Hernández, en el soneto ya comentado, se enfrenta con un «rayo vengativo» (López-Baralt 118) que encarna, a todas luces, un sentimiento amoroso que perturba al amante: «Esta obstinada piedra de mí brota / y sobre mí dirige la insistencia / de sus lluviosos rayos destructores» (Hernández 2010, 420). Esta sensibilidad que descarga en el enamorado la más cruel aflicción y que este afronta, como se ha señalado anteriormente, con ciertas dosis de resignación se configura en el poema como un fenómeno cosmogónico que representa no solo la cara del amor, sino también el rostro del dolor que este sentimiento inflige: «¿No cesará esta terca estalactita / de cultivar sus duras cabelleras / como espadas y rígidas hogueras / hacia mi corazón que muge y grita?» (Hernández 2010, 420).

La simbología de este soneto de Hernández, encarnada en el rayo, que López-Baralt quiso poner en relación —de una forma un tanto ambigua— con el poema quevedesco no constituye el único símbolo¹¹⁰ del poeta del siglo XX en el que la crítica ha presentado el ascendente de don Francisco. Así, José María Balcells en la monografía *Miguel Hernández corazón desmesurado* (1975) alega que el soneto de Quevedo «¿Ves con el polvo de la lid sangrienta» deja «una huella palpable en el *Rayo que no cesa*, donde se emplea la referencia al toro para transmitirnos por vía plástica la fuerza ardiente y contradictoria del amor»¹¹¹ (Balcells 1975, 147). En efecto, en este soneto Francisco de Quevedo adopta a este animal bravo, que sustrae del mundo sensible, «para comunicar una realidad de índole espiritual» (Cano 1962, 176). Este animal que representa las dualidades del sentimiento amoroso y que se halla asediado por los celos —«¿Ves con el polvo de la lid sangrienta / crecer el suelo y acortarse el día / en la celosa y dura valentía / de aquellos toros que el amor violenta?» (Quevedo 1995, 523)— resulta fundamental para comprender,

¹¹⁰ «Desde el simbolismo francés y tras los pasos de un Verlaine, un Rimbaud o un Mallarmé, el símbolo literario irrumpe con gran vigor en la poesía contemporánea escrita en español» (Acereda 1996, 117)

¹¹¹ En este estudio Balcells recupera la teoría expuesta por Leopoldo de Luis: «Cualquier lector de Quevedo, al leer algún soneto de *El rayo*, recordará aquél de la lucha de dos toros celosos, referido a los propios celos del poeta porque Lisi se vuelve hacia otro amante» (Luis 25).

como señala Leopoldo de Luis, al astado hernandiano¹¹² que se debate en un mar de discordancias: «Como el toro te sigo y te persigo, / y dejas mi deseo en una espada, / como el toro burlado, como el toro» (Hernández 2010, 432).

Los símbolos del rayo y del toro —animal que aparece obsesivamente en la poética de Hernández y del que el poeta poseía un cierto conocimiento gracias a su trabajo con Cossío— tampoco se ofrecen, según los críticos, como el último punto de contacto que media entre ambos líricos, ya que ciertos investigadores como José María Balcells, Arcadio López-Casanova o Mercedes López-Baralt admiran en la poética de Hernández las tradiciones que confluyen en la poesía amorosa de Quevedo. El primero de ellos, José María Balcells apreció, en varios estudios, la analogía existente entre la concepción erótica de don Francisco y *El rayo que no cesa* de Miguel Hernández. El poeta alicantino, engendrado en una atmósfera de estrecha catolicidad, experimentó un cambio, a raíz de sus experiencias artísticas y vitales, que se tradujo en poemas en los que el yo lírico —véase, por ejemplo, «Me tiraste un limón y tan amargo»— solicitaba a la amada pura la consumación de su pasión: «se me durmió la sangre en la camisa, / y se volvió el poroso y áureo pecho / una picuda y deslumbrante pena» (Hernández 2010, 421). Estos poemas de Hernández henchidos de ardor y fraguados bajo el signo neorromántico y los vientos que proclamaban el retorno al hombre no parecían querer comulgar, al igual que sucedía con ciertos poemas quevedescos, con la deficiente temática sexual que en la poesía española primó, en parte, como consecuencia del «lastre idealista que la lírica trovadoresca y el platonismo renacentista arrojaron [...] dentro de la gran corriente de la poesía nacional» (Pérez 60). La no realización de ese deseo sexual —que para Marie Chevallier queda relegado como consecuencia del anhelo de trascendencia y del «don del corazón» (Chevallier 130) que el poeta hace ostensible frente a la amada (teoría discutible si se toman en consideración sonetos como «Por tu pie, la blancura más bailable») — constituye, para Balcells, Chevallier y Arturo Pérez, el origen de la pena hernandiana: «Dolor y pena de puerta cerrada al sexo» (Pérez 60). Esta teoría, fácilmente constatable en poemas como «Fuera menos penado si no fuera» —«Zarza es tu mano si la tiento, zarza / ola tu cuerpo si lo alcanzo, ola / cerca una vez, pero un millar no cerca» (Hernández 2010, 424)—, fue ampliada por José María Balcells que en el libro, *Miguel Hernández*, dibuja la pena

¹¹² También Mercedes López-Baralt en *Miguel Hernández: Poeta plural* (2016) establece un símil entre «“aquellos toros que el amor violenta”, con los que el sujeto lírico quevedesco se identifica» (López-Baralt 118) en ¿Ves gemir sus afrentas al vencido / toro, y que tiene ausente y afrentado, / menos pacido el soto que escarbado, / y de sus celos todo el monte herido?» y el toro humanizado de Miguel Hernández.

hernandiana como un tallo que no solo hunde sus raíces en una malograda sexualidad sino que se incardina en los códigos del amor cortés practicados por Quevedo:

No se olvide la carga imitativa y libresca de esas «penas» [...] el influjo quevediano subsiguiente. Ya Green, en su estudio sobre la poesía amorosa de Quevedo, invocaba el débito de don Francisco a costa del código amatorio de los trovadores provenzales, código sujeto a la recurrencia de las «penas»: «el amor cortés, por naturaleza, es amor de penas, de sufrimiento bienaventurado, de no lograr, de tener y no tener» [...] Quevedo, en consecuencia, formaliza su sentir anímico desde una tradición poética, y Hernández lo formaliza desde las reelaboraciones impresas por don Francisco en aquel legado (Balcells 1990, 61).

Esta apreciación tan concreta que descuida el hecho no solo de la convergencia del amor cortés con otras corrientes, sino la múltiples manifestaciones que esta tradición procuró a otros muchos poetas, no se erige como el único legado quevedesco del que se beneficia Hernández ya que Balcells señaló también, en la obra *Miguel Hernández* (1990), la conexión de Petrarca con *El rayo que no cesa*, gracias a la «sinceridad, pasión y arrebató lírico» (Balcells 1990, 60) que desprende el libro. Esta comparativa no está mediatizada, como sí lo estará en los estudios de Arcadio López-Casanova y Mercedes López-Baralt, por la mediación de Francisco de Quevedo sino que Balcells une a estos dos líricos sin que haya intermediarios de por medio. Ejemplo contrario se encuentra en Arcadio López-Casanova que en el estudio «Esquemas formales y composición poemática. Para una tipología del soneto hernandiano», incluido en *La lengua en corazón tengo bañada. Aproximaciones a la vida y obra de Miguel Hernández* (2010), vuelve a pecar de una evidente concreción que pasa por alto la larga andadura del petrarquismo, al destacar la deuda contraída con Quevedo en lo que se refiere al *topoi* petrarquista, de origen clásico, del *homo viator* y a la metaforización hiperbólica de las lágrimas en «lluvia» o «río». Del mismo modo, Mercedes López-Baralt, en la monografía ya mentada, pone en contacto a Francisco de Quevedo y Miguel Hernández como consecuencia de la crueldad de la amada y el esquivo deseo que parece perseguir al enamorado sin tomar en consideración al parecer, al igual que Balcells y Arcadio López-Casanova, la pertenencia de esos motivos en el río de la tradición.

Por el sendero del petrarquismo sigue transitando José María Balcells que en su artículo «*El rayo que no cesa* desde la intertextualidad» (2004) vincula, debido a la actitud, la voz lírica de *Canta sola a Lisi* y de *El rayo que no cesa*. Esta filiación petrarquista del poemario de Francisco de Quevedo ha sido objeto de encendidas polémicas por parte de los críticos. Para algunos, como Carlos Consiglio, Gregorio Cabello Porras o Gareth

Walters¹¹³ *Canta sola a Lisi* no se puede considerar como un cancionero petrarquista mientras que otros como Alfonso Rey y María José Veloso, se muestran menos tajantes. En cualquier caso no es el objetivo del estudio discernir si la obra de Quevedo mantiene o no una comunión con el *Canzonere* petrarquesco sino subrayar la semejanza de postura que parece mediar entre el poemario de Francisco de Quevedo y *El rayo que no cesa*, considerado también por los especialistas como un cancionero petrarquista. En *Canta sola a Lisi*, al igual que en la antología hernandiana, la voz y la actitud de «la amada [...] es totalmente pasiva» (Fernández 1998, 287), y los modos del amante están supeditados a la «voz quejosa y dolorida sometida a los embates de la cruel enfermedad amorosa» (Arellano 1997, 77).

Este ascendente amoroso de don Francisco que los críticos percibieron en el corpus poético de Miguel Hernández no constituye el único aspecto que ambos comparten pues José María Balcells en «De Quevedo a Miguel Hernández» (1982) resaltó la vena estoica que palpita en las creaciones de los dos poetas. La declaración del investigador da la impresión de sustentarse, con la salvedad de determinadas concepciones, no sobre la doctrina neoestoica que Quevedo propagó sino sobre un estoicismo que obedece al «hombre de la calle, que al quedarse sin ideas religiosas suficientes para sustentar su vida [...] se vuelve hacia el riquísimo tesoro del saber filosófico» (Zambrano 1987, 65). Esta filosofía que erradamente María Zambrano consideró propia de la idiosincrasia del pueblo español, y que puede ser considerada como la última herencia quevedesca en la poética de Miguel Hernández dio lugar a la concepción que Florence Delay en el artículo «Tradición extrema y extrema modernidad», compilado en *Miguel Hernández. Tradiciones y vanguardias* (1996), alegó en torno a la españolidad de Francisco de Quevedo. En este estudio la investigadora defiende la teoría de que fue precisamente el poeta del Siglo de Oro el emblema en el que Miguel Hernández presintió a «ese abuelo instantáneo de los dinamiteros» (Delay 85). Esta monografía, a pesar de no ser la primera en ofrecer la visión de un sujeto crítico, de héroe libertario de la sociedad decadente de su tiempo¹¹⁴, sí resulta algo excesiva. Carlos M. Gutiérrez en «Quevedo en los siglos» (2011) basándose en la presencia del poeta barroco en otras latitudes, destaca como ese juez inexorable que es el tiempo ha sido muy dadivoso con la figura de Francisco de Quevedo. En efecto, el tiempo

¹¹³ Estos nombres aparecen ya esbozados en la obra de Santiago Fernández Mosquera.

¹¹⁴ Bernhard Schmidt en *El problema español de Quevedo a Manuel Azaña* (1976) define a Quevedo como abuelo de la generación del 98. No hay que olvidarse tampoco de la biografía de Antonio Espina o de la obra *El caballero de las espuelas de oro* de Alejandro Casona.

no ha jugado en contra de don Francisco en lo que a la traducción de sus obras se refiere pero sí ha resultado ser algo burlón en lo concerniente a su imagen. Gracias a los estudios de Germán de Patricio y de Alfonso Rey se puede percibir que su estela obedece a «una gran resistencia a actualizar la imagen pública de Quevedo y que su longevidad como personaje legendario se debe a su función como símbolo colectivo de la injusticia histórica» (Patricio 2010, 191).

Esa representación de Quevedo como «desfacedor de entuertos», como héroe romántico, llega hasta los estudios críticos de la pasada centuria con la comunión establecida por Florence Delay y con las impresiones literarias forjadas, a pesar de la obra de Gregorio Marañón *El Conde-Duque de Olivares. La pasión de mandar*¹¹⁵, por los escritores de la Edad de Plata:

E inmediatamente pasamos al tipo humano de Quevedo —¡Dios mío, qué brutal contraste!—: he ahí al hombre, cuán mezclado, descontento, picajoso, bullidor, justiciero, pleitista, tabernario, amigo de aristócratas y hombres de gobierno; y nos imaginamos al amante de la Ledesma, una cómica con la que tuvo varios hijos y que se los ponía (si hemos de creer al jorobado Alarcón), y recordamos la miseria de su sórdido matrimonio, ya cincuentón traspuesto; y pasamos revista a la inmensa variedad de su obra, desde los tratados religiosos y morales hasta las procacidades de mancebía. Del turbio revoltijo de aparentes contradicciones que forman a este ser, desde su facha exterior hasta su ambiente moral, podrían salir muchas imágenes distintas (Alonso 1971, 517).

¹¹⁵ Con Gregorio Marañón «empezó a delinearse [...] la estampa de un escritor aliado con aristócratas y terratenientes frente al espíritu reformista y modernizador del Conde-Duque» (Rey 2010, 647)

8. Francisco de Quevedo: ¿un *Aleph* áureo en la Edad de Plata?

8.1. Las vanguardias y el existencialismo

Pensad un momento, si no, en cualquiera de sus obras poéticas más leídas: el Buscón, los Sueños, los Sonetos; las letrillas y romances [...] pensad, digo, si no nos ofrecen sus imágenes, por la intensidad misma que las define y por el modo de romperse o fragmentarse, encaramándose, a veces, unas en otras, confundándose, entrelazándose sin medida aparente y, al mismo tiempo, como con una lógica o geometría disparatada algo análogo a una visión pictórica cubista o a cualquier otra de Picasso.
(Bergamín 112)

El comienzo del siglo XX en España se fraguó bajo los síntomas de una profunda crisis humana y política que se hallaba latente en toda Europa. Los intelectuales del país arrostrados por el problema de España (que venía coleando con fuerza no solo desde el siglo XIX sino mucho tiempo atrás) y sumidos en el hartazgo del Modernismo y de los modos poéticos que aún prevalecían buscaron insistentemente nuevas fórmulas para difundir su pensamiento y para solventar la precaria situación cultural y social por la que atravesaban. Esa hartura por los pretéritos modelos estéticos que anidaba en el espíritu de la intelectualidad europea, unida a la previa inestabilidad que se respiraba con anterioridad a la Gran Guerra y al desastre producido por la misma, se tradujo en una ruptura con el pasado y en un arte apolítico que ponía sus miras en el futuro y renegaba del yo lírico que propugnaba el Romanticismo. El apremio por crear un arte nuevo que se distanciase de la vetusta literatura anterior y el deseo de los artistas de legitimar un sistema estético de evasión que hiciese olvidar las vivencias y los aciagos sucesos acaecidos, trajo consigo el florecimiento de las vanguardias que fueron acogidas en España, como apostilla Francisco Javier Díez de Revenga en *La poesía de vanguardia* (2001), con presura. Sin embargo, no todas las manifestaciones vanguardistas gozaron del mismo impacto en todas las artes patrias ni fueron favorecidas de la misma manera en la península, pues mientras que el ultraísmo o el creacionismo encontraron un público receptivo a los nuevos aires artísticos e influyeron en la poesía de la joven literatura, el futurismo, pese a haber sido propagado por Ramón Gómez de la Serna y considerarse un antecedente del ultraísmo¹¹⁶, no llegó a arraigar en las letras españolas. El movimiento ultraísta, que fue anticipado, según Adriano del Valle, por Francisco de Quevedo, no es «un sistema coherente, sino [...] una

¹¹⁶ Francisco Javier Díez de Revenga en *La poesía de vanguardia* ya señaló que otro de los precedentes del ultraísmo es el cubismo.

constelación de ideas estéticas» (Geist 37) en el que rutila el arte moderno como juego alejado de la realidad y en el que prima «un trabajo muy agresivo en torno a la imagen y a la metáfora» (Díez 2001, 18). Esa visión lúdica e intrascendente de la creación que predica la pureza poética se conecta, como señala Díez de Revenga en el libro ya citado, con la greguería de don Ramón y en ella tiene cabida «todas las tendencias sin distinción, con tal de que expresen un anhelo nuevo» (Rozas 169). Por su parte, el creacionismo que se encontraba enraizado en las vanguardias europeas y que llegó a España en 1918 de la mano del afrancesado chileno Vicente Huidobro, influyó poderosamente en la corriente ultraísta y se caracterizó por una encendida pasión de la imagen, «paralela a la moderna orientación del arte plástico» (Diego 2014, 17), y por una nueva forma de crear, según hace constar Gerardo Diego en *La poesía nueva* (2014):

Al ver de emular a la Naturaleza, no tratando de reflejarla (vano intento) sino aprendiendo de la estructura de las leyes eternas de la construcción, el creacionismo se declara afirmacionista, profundamente clásico en cuanto orgánico y equilibrado. He aquí su trascendencia y su perdurabilidad (Diego 2014, 33-32).

Las corrientes vanguardistas, que tuvieron en el país su época de mayor esplendor de 1918 a 1923 según Víctor García de la Concha, comenzaron a mostrar su cara más amarga, según Anthony Leo Geist, entre 1921 y 1925. Los autores de la generación del 27, sugestionados por las fecundas imágenes prodigadas por estos movimientos y engarzados en esa «hilaza continua» de la que habló Dámaso Alonso, vuelven levemente sus ojos cargados de versos a la tradición y cultivan una poesía tildada de aséptica e intelectual en la que cristalizan diferentes posturas y predomina la autonomía y deshumanización del arte proclamada por Ortega y Gasset. Esa teoría del arte por el arte visible en las vanguardias y promulgada en la obra del filósofo, *La deshumanización del arte*, comienza a resultar ingrata (a partir de 1928) para los miembros de la joven literatura que llegarán a querer litigar contra Ortega¹¹⁷, según consta en la obra *Antología comentada de la generación del 27* de García de la Concha, y que llegarán a afirmar que la herencia que reciben «es un frío legado, una especie de laboratorio técnico» (Alonso 1988, 165). El legado que estos poetas adoptaron de sus antecesores fundamentado, muy *grosso modo*, en la ahistoricidad y en una modernidad de regusto puramente esteticista y elitista que refulgió con esplendor durante sus primeros años y en la consagración como grupo que experimentaron a raíz de

¹¹⁷ «Guillén llegará a decir, años más tarde, que su Generación debería querellarse contra el filósofo por el daño que les había causado al dar pie con su teoría de la deshumanización del arte a que se les tildara de “deshumanos”» (García 2007, 53).

la conmemoración del centenario gongorino se fue replegando, ya en la simbólica fecha de 1927, hacia formas más sanguíneas y comprometidas: «En cuanto al gongorismo, su influencia es notoria, pero [...] de breve duración. La reacción contra Góngora se produjo muy pronto, pasados ya los primeros momentos de excesiva entusiasmo por el poeta cordobés» (Onís 71). Es a finales de los años veinte y durante los años treinta, con los trágicos acontecimientos que sufrió España de la mano de Primo de Rivera, la abdicación de Alfonso XIII, la inestabilidad político-social y el represivo brazo estatal dispuesto a mitigar cualquier conato de rebeldía, cuando los poetas se abren no solo al surrealismo, una de las cabezas de la hidra del romanticismo, como decía Reverdy, sino al neoromanticismo, al arte impuro y a posturas de claro sesgo existencialista¹¹⁸ que trataron de reaccionar contra «la creciente despersonalización que el individuo venía padeciendo desde el siglo XIX, tanto en el aspecto filosófico [...] como en el sociopolítico y laboral» (Peñas 23).

Así pues, en el último período de los años veinte y en los comienzos de la década de los treinta se puede rastrear la «consunción» de la estética purista y el deseo de algunos artistas de «conducir la poesía a manos más cálidas» (Cano 1972, 255). Esta aspiración que pretende volver a conectar con la esencia humana y abandonar el arte de las alturas resulta visible, según afirma José Luis Calvo Carilla en *Quevedo y la generación del 27 [1927-1936]*, en el considerable aumento de monografías que el renovado interés por el yo romántico y sus desenfundados afectos había producido, y en la creciente tendencia a perfilar y escudriñar las biografías y obras de los escritores románticos. De este modo se publicaron en España, según reza el estudio ya citado de Carilla, el «largo ensayo de Manuel Abril “Romanticismo, clasicismo y goticismo”» (Carilla 1992, 62) (1928), las *Vidas Ilustres Españoles e Hispanoamericanas* (1929) en el que se retrata la trayectoria vital de un importante número de artistas románticos, ven la luz, de la mano de Alberti y Cernuda, versos de Gustavo Adolfo Bécquer en diferentes revistas y José Díaz Fernández da a la imprenta *El nuevo romanticismo*, obra en la que «lejos de proponer una excursión arqueológica al pasado, trata de defender los valores éticos desde una dimensión social» (Calvo 1992, 63): «Frente a una literatura academicista y una vida putrefacta, donde todo es tradición y estilo, los románticos levantaban las barricadas del corazón» (Díaz 1985, 41). Esta búsqueda hacia las entrañas encontró resistencia en varios de los poetas de la generación del 27 que no veían con buenos ojos el regreso a una modalidad en la que los

¹¹⁸ María Zambrano y algunos críticos posteriores, han presentado a Francisco de Quevedo como precursor del existencialismo.

sentimientos se alzaban y las barreras entre arte y vida, como apuntaba Octavio Paz en *Los hijos del limo*, se borran. Lo mismo sucede con el surrealismo, manifestación enraizada en el espíritu romántico, que «se declaraba [...] en contra de la belleza artística» (Geist 178) y que «se abrió paso en España con gran dificultad porque representaba actitudes que chocaban directamente con los principios más caros de la “poesía pura”» (Cano 1972, 134).

Según la opinión de algunos artistas, como Rafael Alberti, y de algunos investigadores como Francisco Aranda o Paul Illie a pesar de la intransigencia que ciertos poetas, como Juan Ramón Jiménez o Dámaso Alonso, mostraron ante el avance del surrealismo este se podía hallar en el país de forma simultánea, e incluso con anterioridad, al *Manifeste du surréalisme* con el que André Breton precisó el movimiento en 1924: «Aunque hayan sido los franceses quienes lo enunciaran, definieran y catapultaran como producto exclusivo de París ya que, aunque se diga lo contrario, se produjo en España al mismo tiempo y, en algunos aspectos, antes. El surrealismo nació aquí y allí» (Aranda 11).

Sea como fuere, lo cierto es que el surrealismo, pese a la firme oposición con la que tuvo que lidiar, se constituyó como uno de las corrientes poéticas de los literatos de aquella generación ya que resulta complicado encontrar a mediados de la década de los treinta a un poeta «novedoso que no hubiera abandonado la posición de la “poesía pura”» (Aranda 138). Esta manifestación estética que propugnaba el señoreo de la imaginación sobre la razón, que se encontraba arraigada bajo el signo revolucionario, que se abismaba en lo onírico y que se conectaba con las teorías freudianas no pretendió ser una escuela artística al uso sino que ambicionó alcanzar el estatus de credo humano:

El surrealismo no es una nueva tendencia artística más. El surrealismo representa una revolución de orden vital y moral. Si el surrealismo utiliza los procedimientos corrientes de la actividad artística [...] es únicamente para ponerlos al servicio de los deseos, pasiones e imágenes desconocidas, secretas, prohibidas y a menudo cruelmente censurados por la conciencia del hombre (Dalí 233).

Así el surrealismo, cuya conexión con la imaginería del ultraísmo y el creacionismo resulta palmaria, se caracterizó como una manifestación reformadora que a través del sueño proclamó la liberalidad absoluta tanto de orden estético como moral y aludió «constantemente a los grandes problemas humanos eternos, reducibles, en última instancia [...] al amor y a la muerte» (Onís 38). El retorno al ser que habían preconizado estos autores gracias al neoromanticismo y al surrealismo favoreció la publicación, en 1935, del Manifiesto de Pablo Neruda «Sobre una poesía sin pureza» publicado en *Caballo verde para la poesía*. El poeta chileno que en su segunda incursión a España en 1934 fue

recibido con gran alborozo¹¹⁹, gracias en parte a su poemario *Residencia en la tierra*, editó esta proclama en la que se defendía la «inclusión de elementos extraestéticos como preocupación fundamental del arte» (Geist 197) y en la que desaparecía, al igual que en el Romanticismo y el surrealismo, el parapeto que escindía ambas esferas:

Una poesía impura como un traje, como un cuerpo, con manchas de nutrición, y actitudes vergonzosas, con arrugas, observaciones, sueños, vigilijs, profecías, declaraciones de amor y de odio, bestias, sacudidas, idilios, creencias políticas, negaciones, dudas, afirmaciones, impuestos (Rozas 250).

Todas estas manifestaciones estéticas que se entrelazaron y enfrentaron en las primeras y convulsas décadas del siglo XX —y que fueron parcialmente truncadas como consecuencia de la Guerra Civil¹²⁰— se encontraban mediatizadas por un afán rupturista, y por la percepción de una clara crisis de conciencia que lejos de anclarse en el pesimismo de la generación del 98 o en el tono angustiado de los literatos románticos se puede rastrear, como se ha expresado al comienzo, en el Barroco. Los poetas del Siglo de Oro español, que evolucionan desde los cauces del Renacimiento, observan el debacle del país durante el reinado de los Austrias menores y atienden al derrocamiento de la hegemonía española que supuso la paz de Westfalia (1648). Esta sensación de crisis histórica en la que late la certeza del decadentismo se tradujo en una poesía, máximo exponente de la floración de las artes del Barroco, en la que el hombre se repliega sobre sí mismo y muestra su descontento y desasosiego ante los avatares de la vida: «Los dos embustes de la vida humana, / desde la cuna, son honra y riqueza» (Quevedo 1995, 5). Ese conocimiento de desgaste y de hondas dificultades espirituales por la que atravesaron los líricos del siglo XVII encuentra su eco en los poetas del XX que conscientes, como dictamina José Luis Calvo Carilla en *Quevedo y la generación del 27*, de estar viviendo un desastre nacional y una crisis humana, solo equiparable a la que se sufrió en el Barroco, reinterpretan «la literatura clásica y, en particular, la de Quevedo» (Calvo 1992, 81), en el que los artistas de la pasada centuria perciben a un poeta de rabiosa modernidad: «Quevedo es un autor que escribe intuyendo modernidades» (Pérez-Clotet 2005b, 300). Así, Eugenio d'Ors y José

¹¹⁹ «Cuando regresé a España en 1934 el panorama había cambiado [...] Mi poesía de *Residencia* [...] fue recibida y aclamada en forma extraordinaria [...] Pocos poetas han sido tratados como yo en España» (Cardona 103)

¹²⁰ La riqueza de corrientes que se produjeron en España durante las primeras añadas del siglo XX no fue cercenada radicalmente gracias a las nuevas generaciones que habrían de sucederse —fraguadas en un ambiente existencialista, que continuaba la senda rehumanizada de sus predecesores— y a los exiliados que llevaron consigo las venas palpitantes y rebosantes de la estética de su patria y que siguieron desarrollando su labor artística en diferentes puntos. Sin embargo, no se puede negar que aquel terrible levantamiento, que dejó tantos cadáveres en las cunetas, sentenció a aquellos artistas sin par y plantó sobre España, durante mucho tiempo, la losa del oscurantismo más despiadado.

Bergamín se refirieron en *Obras completas II de Alfonso Reyes* (1995) y en *Fronteras infernales de la poesía* (2008) respectivamente, a la estética cubista que parece estar imbricada en el corpus quevedesco. Mientras que d'Ors se limitó a resaltar el espíritu cubista que parece encarnar Quevedo sin hacer referencia alguna a una obra concreta o a un aspecto limitado —«¿quién más español que don Francisco y Villegas ni quién más cubista?» (Reyes 67)— Bergamín llevó más lejos su apreciación al ponderar en su comparación las imágenes que pueblan el universo quevediano con esta corriente vanguardista:

Pensad [...] en cualquiera de sus obras poéticas más leídas: el *Buscón*, los *Sueños*, los Sonetos; las letrillas y romances [...] pensad [...] si no nos ofrecen sus imágenes, por la intensidad misma que las define y por el modo de romperse o fragmentarse, encaramándose, a veces, unas en otras, confundiéndose, entrelazándose sin medida aparente y, al mismo tiempo, como con una lógica o geometría disparatada algo análogo a una visión pictórica cubista (Bergamín 2008, 112).

Esta comparación basada en cuestiones formales encuentra su razón de ser en las apreciaciones que el apócrifo machadiano, Juan de Mairena, realiza sobre la imagen barroca. Para Mairena, que en este pasaje arremete contra este recurso y visibiliza su desapego por la retórica vanguardista, la imagen barroca se encuentra enraizada en el culto al razonamiento (hay un «álgebra de imágenes» llegó a concluir) y carece, pese a sus tácticas estéticas y sus elementos formales, de la capacidad de transmitir el transcurrir del tiempo. Esta artificiosidad conceptual que caracterizó a este período se tradujo en una poética elitista que se aleja del pueblo, al igual que sucederá posteriormente con los movimientos de vanguardia: «el vulgo del culterano, del preciosista, del pedante, es una masa de papanatas, a la cual se asigna una función positiva: la de rendir al artista un tributo de asombro y de admiración incomprensiva» (Machado 1999, 151). De este alejamiento del vulgo, que diagnosticó Machado y que resultó evidente en la estética de los movimientos de vanguardia y en el conceptismo cultivado por Quevedo, Eugenio d'Ors y José Bergamín extrajeron buena parte de la conexión entre las imágenes poéticas de una y otra etapa. Estas imágenes que alcanzaron en ambos períodos un nivel simbólico desaforado constituían, por sí mismas, un universo polisémico que podía conducir al lector, por la misma complejidad de su correspondencia, a un panorama de grotesco fragmentarismo en el que reinaba lo caótico y en el que las directrices de la lógica quedaban supeditadas a la pura agudeza verbal.

Lo mismo puede decirse de Adriano del Valle que en las imágenes de unos versos del baile quevedesco «Echando chispas de vino» predijo la presencia precursora de don

Francisco dentro de la corriente ultraísta: «Cuando yo tenía dieciocho años, había descubierto en Quevedo esta fábula, anticipación ultraísta» (Valle 1992, 61).

La relación imaginística que estos tres poetas establecieron entre la estética quevedesca y las manifestaciones de vanguardia cambiaron de sino, como se ha expresado con anterioridad, en 1927, pues frente a los fastos conmemorativos que homenajearon la purista y deshumanizada poética gongorista una serie de artistas se alzaron para reivindicar el candor humano de Francisco de Goya y Lucientes. La recuperación de Goya, tal y como se ha podido apreciar en las páginas precedentes, trajo aparejada la reinterpretación de Quevedo. El poeta áureo ya no fue estimado, únicamente, desde una dimensión estética sino que comenzó a considerársele como a un precursor de las corrientes de sangre del ser que iban a anegar las manifestaciones artísticas que se dejaron sentir a finales de los años veinte y florecieron en la década de los treinta: «Como equivalente literario a la pintura goyesca, la literatura de Quevedo representaba toda la gama de valores de que estaba necesitando el momento presente» (Calvo 2001, 107). Así, Rafael Martínez Nadal, en su estudio *El público: amor y muerte en la obra de Federico García Lorca* (1979), planteó una analogía, motivado tal vez por las palabras de Rafael Alberti, en la que conectaba a Francisco de Quevedo con el surrealismo que, en mayor o menor medida, pudo albergar Federico García Lorca en sus escritos: «Lo que de surrealismo puede haber en la obra de Lorca no proviene de París vía Barcelona. En él todo se orienta hacia la tradición visionaria y profética de la literatura y del arte español y universal. Mira [...] hacia el Quevedo de los *Sueños*» (Martínez 82). La hipótesis de Nadal que fue secundada y conducida hasta sus últimas consecuencias por investigadores como Douglas C. Sheppard, Jesús Izcaray o José Luis Calvo Carilla¹²¹ —«*Les Songes* sont une critique féroce, vindicative, d'une société, une "dissection de ses intestins", comme le demandait le surréalisme» (Izcaray 250)— parece sustentarse sobre pilares poco firmes, pues a la hora de componer su obra «Quevedo no inventó nada, sino que se limitó a echar mano, de forma extremadamente original, de un género profusamente cultivado en España en los siglos anteriores» (Gómez 21). Esta obra quevedesca que representa con un aire caótico, como señala Teresa Gómez Trueba en *El sueño literario en España. Consolidación y desarrollo del género* (1999), la realidad circundante del poeta no debe considerarse como un eslabón más de la cadena surrealista. Para esta especialista la analogía entre los *sueños* y el surrealismo resulta improbable si se toma en consideración el automatismo psíquico puro que propugnó Breton: «A diferencia

¹²¹ Véase el capítulo Francisco de Quevedo y Federico García Lorca: una poética de «abrirse las venas».

de aquellos autores que durante el Barroco escribieron sueños literarios, los surrealistas, al transcribir sus sueños, se esforzaban por desprenderse de la conciencia y, con ella, de todo lo que sonara a tradición y herencia literaria» (Gómez 24). Sin embargo, esta visión en la que se amparan tantos críticos para negar la influencia del surrealismo en España carece de fundamento si se tiene en cuenta que el poeta francés acabó renegando de este «dogma en su conferencia pronunciada en Tenerife y Praga» (Aranda 74), por lo que reducir la inexistencia de esta relación al campo de la liberalidad perceptiva y no los antecedentes en los que se inspiró Quevedo para redactar su obra resulta algo restrictivo. Mención aparte merece Francisco Aranda que en *El surrealismo español* (1981) no solo designó como ascendente del surrealismo los *Sueños* sino también los sonetos amorosos de Francisco de Quevedo. El especialista, que no adjuntó a su teoría ningún ejemplo ni explicación, pudo compartir la tesis de Carlos Marcial de Onís que en su obra *El surrealismo y cuatro poetas de la generación del 27* (1974) defendió que la poesía «siempre ha tenido algo de surrealismo, de sueño, de búsqueda de una realidad distinta» (Onís 28) o pudo basarse en la presencia del sentimiento amoroso y sus manifestaciones en la poesía surrealista: «Todo nos induce a pensar que probablemente el amor no sea más que una suerte de encarnación onírica que corrobora el dicho de que la mujer amada es un sueño hecho carne» (Breton y Eluard 17). Sea como fuere, esa exploración de una nueva realidad y esa indagación en la psique del hombre no parece casar completamente con la poesía amorosa de don Francisco ya que el poeta áureo —pese a la expresión moderna de sus afectos, promulgada por Dámaso Alonso— bebió del venero amatorio del amor cortés, el petrarquismo y el neoplatonismo. Por lo tanto, aunque Francisco de Quevedo empleó en ocasiones el ardid del sueño para camuflar sus anhelos o utilizó «objetos del deseo» en su labor poética, como ejemplificó Alicia Gallego Zarzosa, no se puede negar que la comunión existente entre este lírico y la sexualidad desaforada de aquellos escritores franceses que leían a Sade, y que promovían la libertad sexual es difícil de establecer. Algo similar puede decirse de la sensualidad que rezuman algunos poemas lorquianos como «Entre lo que me quieres y te quiero», en el que ciertos elementos de la tradición amorosa ceden ante la urgencia del placer erótico: «Pero ¡pronto! Que unidos, enlazados, / boca rota de amor y alma mordida» (García Lorca 1995, 25).

La teoría expuesta por Martínez Nadal y por Francisco Aranda sufrió otra vuelta de tuerca de la mano de Luis Sainz Medrano que en la monografía *Pablo Neruda. Cinco ensayos* (1996) expuso que el superrealismo del poeta chileno hundía sus tentáculos en el

conceptismo: «Estamos convencidos de que el surrealismo nerudiano—que no es absoluto, desde luego—no es sólo una técnica tomada de cierta escuela francesa, sino también una exacerbación conceptista cuyo sustrato está en el XVII español» (Sainz 44). La doctrina que propugnó Medrano, basada en la comunión entre la dificultad descifradora de imágenes conceptistas y las creadas por Pablo Neruda en su periplo surrealista, no parece ser del todo fiable ya que si bien es cierto que hay una cierta analogía entre las imágenes empleadas por uno y otro poeta (véase el término «relámpagos», también empleado por Bécquer) la obra de Neruda tildada de surrealista persigue «una articulación “arraigada” que busca sus fundamentos en la estructura misma de lo que llamamos el inconsciente» (Salvador 83), pese a encontrarse muy alejada del automatismo psíquico bretoniano.

Esta percepción de un Quevedo surrealista enraizado en las galerías del alma no constituye la única visión del poeta anclado en los terrenos del ser pues frente a la teoría de Carilla que situó a don Francisco como emblema del retorno al Romanticismo, María Zambrano en su artículo «Quevedo y la conciencia de España» (1951), defendió la preeminencia de Francisco de Quevedo dentro del existencialismo: «Quevedo poéticamente ha anticipado la raíz, la fuente misma en el alma humana, del existencialismo actual» (Zambrano 1951, 86).

El existencialismo, que nació bajo el signo de una profunda escisión emotivo-intelectual en el plano social, cultural y político que originó una crisis global sobre el sentido de la existencia» (Peñas 22), fue conceptualizado, pese al hallazgo de componentes de esta corriente en eruditos anteriores¹²², durante el siglo XX. Esta manifestación filosófica que eclosionó en un período de desvirtuación humana y que buceaba en la existencia del ser no se concibió poéticamente desde un punto puramente filosófico (al igual que sucedería con el estoicismo en las primeras décadas de la pasada centuria), sino que se constituyó más bien como «una actitud, fruto de las trágicas circunstancias que se vivieron entre las dos grandes guerras mundiales» (Peñas 14). Este ambiente existencial al que «contribuye, en 1929, el descubrimiento de la filosofía de Heidegger» (Calvo 1992, 77) y que se dejó sentir primeramente en la obra de Antonio Machado y de Miguel de Unamuno no se tradujo, como ya se ha expuesto, en una poética que siguió a pies juntillas los postulados de los filósofos existencialistas pero sí alumbró una manera diferente de

¹²² «La filosofía existencial es un fenómeno privativo del siglo XX aunque se puedan encontrar elementos existencialistas en pensadores como Sócrates, los salmistas hebreos, Job, San Pablo [...]» (Peñas 22).

contemplar tanto al individuo como su existencia. Con esa «nueva» visión del ser, propiciada por la crisis que se estaba viviendo en diversos órdenes, María Zambrano conectó la poética quevedesca que se fraguó, según se ha manifestado anteriormente, en una atmósfera decadentista en la que los poetas, vueltos hacia sí mismos, trataban de escapar de las futilidades de la vida y expresaban el escepticismo y la conciencia clara de la fugacidad que a todo hombre acompaña: «Y en cuanto a la conciencia expresada día tras día—hora tras hora—en Quevedo, esa cuita, ese continuo penar, incluye el amor y la angustia; mucho más próxima a la actitud de donde ha nacido la Filosofía existencialista» (Zambrano 1951, 1986). En este ensayo, la filósofa establece una analogía entre Francisco de Quevedo, hijo de aquella ruina nacional, y la angustia existencialista que ya preconizó Kierkegaard y que otros filósofos, como Heidegger y Jean Paul Sartre, incorporaron a sus disquisiciones. Esta relación generada por María Zambrano de un modo anacrónico no parece obedecer *sensu stricto* a la angustia originada por la multiplicidad de posibilidades inherentes al hecho mismo del ser, sobre la que tanto teorizaron estos pensadores, sino que parece hundirse en la inexorabilidad de la muerte que se encuentra ontológicamente ligada a la existencia del hombre. Pese a las diferencias que el tema del deceso originó en estos eruditos Zambrano, probablemente, pretendió conectar sus doctrinas con la reiterativa presencia que la muerte tiene en la poética quevedesca, pasando por alto, al parecer, que la inexorabilidad de la que hace gala la parca en Quevedo, así como la conciencia clara que transpiran sus escritos sobre la honda trabazón existente entre vida y muerte obedece, en última instancia, al estoicismo.

La filósofa española no fue la única que tomó en consideración la dimensión de un Quevedo existencialista pues años después José Bergamín en su obra, *Fronteras infernales de la poesía*, publicada en 1959, postuló la presencia metafísica promovida por Heidegger y Sartre en los *Sueños* y *El Buscón*:

En sus burlescas visiones infernales nos dice el poeta, entre burlas y veras, que el mundo en que somos o vivimos (recordar el heideggeriano ser en el mundo) y en el que somos o estamos con los demás (ser con los demás) es un mundo al que desenmascara la muerte (ser para la muerte) y, cuyo rostro verdadero, es el del Infierno: un mundo que es sólo una máscara vacía, cuya resonancia del silencio y de soledad es una plenitud de negación, de nada, de Infierno [...] La técnica, el estilo de Quevedo, cuando nos describe sus fantásticas visiones infernales, como cuando, no menos fantásticamente, nos cuenta la historia infernal del Buscón [...] es, en efecto, como querría Sartre, la expresión de una metafísica, cuya afirmación fundamental es la de la nada (Bergamín 2008, 117).

Esta aportación, que vuelve a incidir en la relación existente entre en el credo existencialista (corriente filosófica que según Christoph Eich se encuentra de manera primigenia en el pueblo español) y don Francisco no se detiene, como la de María Zambrano, en el aspecto angustioso de la existencia sino en la consideración de que la vida es nada y «es nada porque no es en sí [...] es mera representación [...] es una representación teatral» (Wagner 164). La concepción metafórica de larga andadura del *theatrum mundi* que proliferó durante el Barroco gracias a «su enorme potencialidad para reflejar todas las dimensiones de la vida del siglo XVII» (Ruiz 2010, 5) se encontraba enraizada en la profunda crisis de valores que se respiraba en el ambiente, en la conciencia de la ruindad nacional y en la intencionalidad de dar respuesta al misterio de la existencia. Para Segismundo la muerte es despertar, es introducirse en la realidad de lo eterno pues el mundo plagado de engaños y desengaños resulta confuso para quien lo habita. Esta actitud se encuentra también presente en Francisco de Quevedo pues la muerte «en cuanto desengaño, libra al hombre del cuerpo [...] y con él lo libra del mundo y su ignorancia» (Wagner 163). La muerte en Quevedo, deseada en algunas ocasiones, aceptada estoicamente en otras, retratada como algo inexorable y siempre compañera de viaje, aparece de manera obsesiva en su poética como algo intrínseco al mero hecho de la existencia. Esa muerte que todo lo impregna, enraizada en la contradicción, resulta también objeto de estudio de Jean Paul Sartre que, a diferencia de Francisco de Quevedo, considera a la parca como la supresión y la no realización de todas las posibilidades del individuo. Para el filósofo francés el hombre, que se encuentra a lo largo de su trayectoria vital inundado por la nada, se consume en un páramo en el que la razón no tiene cabida y la soledad y la incomunicación consumen todas las horas. Por lo tanto, e igual que sucede con la relación establecida por María Zambrano, no se puede considerar a pies juntillas, pese a lo interesante de la obra de José Bergamín, que Francisco de Quevedo estuviese guiado por el espíritu existencialista al redactar los *Sueños* y *El Buscón*. Más adecuado resulta comprender, y no pecar de anacronismo, que don Francisco, excepcional lector de la época que le tocó vivir, tuvo conciencia de la fugacidad e inanidad humanas y dibujó con sobresaliente maestría los males que le asietaron basándose en el pilar de su exacerbado cristianismo y en el argumento estoico que, como señaló Blüher, confiere a la vida el atuendo de comedia: «Todo fue mentira y representación. “Hasta la vida propia (como dice Epicteto) es una comedia» (Astrana 1946, 256).

8.2. El neoestoicismo

Séneca vuelve sencillamente porque lo hemos buscado

(Zambrano 1944, 12)

El estoicismo, que nació en Grecia de la mano de Zenón de Citio alrededor del siglo III a. C., encontró fácil acomodo en la España renacentista y barroca a raíz del «vacío producido por el colapso del orden social, económico e ideológico» (Ettinghausen 2009, 19). El país, que fue testigo de las luchas europeas entre protestantes y católicos, vivió con Felipe II un período marcado por las estrecheces económicas y por un fiero sentido de unidad religiosa que se tradujo en una férrea censura que, a su vez, trajo aparejada «la desaparición del mercado de obras como las de Erasmo de Rotterdam, que habían constituido un importante revulsivo para la vida espiritual durante la primera mitad del siglo» (Domínguez 105). Este deseo unificador y represivo, comandado por la Inquisición española, unido a las consecuencias espirituales que trajo consigo la atmósfera de ruindad nacional que iba impregnado el ambiente se dejó sentir en las letras españolas, que tras el floreciente humanismo cristiano se vieron sometidas a la implacabilidad de la Contrarreforma. En este marco escéptico de decadencia moral se produjo el redescubrimiento del estoicismo que se alzó, como sustento ético, complementario del pensamiento cristiano, durante los siglos XVI y XVII: «La filosofía estoica contenía una ética a propósito para dominar los golpes más duros de la vida, y que además tenía la ventaja de ser capaz de dar un fundamento a todos los cristianos [...] por encima de las dificultades dogmáticas» (Blüher 391). Sin embargo, a pesar de la difusión de la que gozó esta corriente ya en el siglo XIII, del desarrollo que experimentó con Petrarca y la profusión con la que se divulgó en España durante el Renacimiento —visible, por ejemplo, en la Elegía II de Garcilaso de la Vega o en ciertos poemas amorosos y morales de Herrera— resulta innegable que frente a las reelaboraciones estoicas llevadas a cabo por los escritores del siglo XVI los literatos del XVII poseían una mentalidad, incardinada en el desengaño, que resultaba mucho más conveniente a la filosofía estoica: «En el Renacimiento español se puede hablar de rasgos estoicos en algunos literatos [...] pero no se puede hablar de pensadores estoicos. En cambio, los pensadores barrocos centran su problemática a través del estoicismo, lo hacen connatural consigo mismos y brota de su mente» (Láscaris 34). Este renacer del estoicismo español, o neoestoicismo como será bautizado de aquí en adelante, coincidió en España, como ya se ha señalado con

anterioridad, con los albores de una crisis histórica y espiritual que alcanzó su cenit bajo el reinado de los Austrias menores a raíz de la pérdida hegemónica del poder que ostentaban, la expulsión de los moriscos y las frecuentes guerras que mermaron la capacidad económica y moral del país. En este ambiente desolador, estigmatizado por una profunda crisis, surgió la figura de Francisco de Quevedo, escritor que pese a las reticencias de críticos como Manuel Durán o María del Rosario Fernández Alonso puede ser considerado como el máximo exponente del neoestoicismo Barroco¹²³:

Yo no tengo suficiencia de Estoico, mas tengo afición a los Estoicos: hame asistido su doctrina por guía en las dudas, por consuelo en los trabajos, por defensa en las persecuciones, que tanta parte han poseído de mi vida. Yo he tenido su doctrina por estudio continuo; no sé si ella ha tenido en mí buen estudiante (Quevedo 1876, CXXV).

El interés que Quevedo demostró por la moral de la *Stoa*, visible en los poemas morales y satíricos o en *La cuna y la sepultura*, no puede circunscribirse únicamente a su relación epistolar con Justo Lipsio, ni a «una predisposición psíquico-espiritual [...] sino que hay que tener en cuenta [...] la constelación histórica» (Blüher 429) ya enunciada: «El neoestoicismo vino como anillo al dedo a unos españoles angustiados y deprimidos por la situación llevándoles a refugiarse en la doctrina de la imperturbabilidad de ánimo» (Abellán 214) El poeta pese a mantener una breve correspondencia con Lipsio entre 1604 y 1605, comenzó a mostrar plena predisposición por la tradición estoica en la *Doctrina moral del conocimiento propio y desengaño de las cosas ajenas* (1612), primera redacción de lo que luego habría de ser *La cuna y la sepultura*. Tanto esta obra como otras que le sucedieron (véase *Sermón estoico de censura moral o Nombre, origen, intento, recomendación y descendencia de la doctrina estoica*) dan muestra, en mayor o menor medida, de la imbricación existente entre el estoicismo y el cristianismo en la obra quevedesca:

¿Y cómo se puede ser estoico siendo como Quevedo era cristiano? [...] Quizá él no tuvo conciencia de la gravedad del problema de ser las dos cosas al mismo tiempo por la autenticidad de su fe cristiana y porque, como tantos otros, han incorporado de modo natural al Cristianismo algunas ideas y aun creencias nacidas de fuente bien diversas y que si van a analizar son contradictorias con lo esencial del cristianismo (Zambrano 1951, 89-90).

Quevedo, que para Antonio Oliver es un «estoico que cristianiza el estoicismo de San Pablo y que a veces pone unas gotas de senequismo en su obra» (Oliver 733), contravino o soslayo en sus escritos, como consecuencia de su exacerbado cristianismo,

¹²³ La adhesión de Francisco de Quevedo a la doctrina estoica fue puesta de relieve por autores como Jorge Guillén, María Zambrano, Antonio Oliver y Ernesto Giménez Caballero.

ciertos supuestos estoicos como el suicidio¹²⁴, el *Fatum* o la *Apatía*, lo que no fue óbice para que su ética moralista se desarrollase en los márgenes de esta filosofía y en la de sus representantes, en los que apreció concomitancias con el cristianismo:

Empero en sus obras muchas proposiciones que centellean luzes católicas, y no pocas consideraciones que se llegan a lo místico, y dotrinas, que rescatadas del humo de la idolatría, que apartándose, aunque con temor recatado, de sus delirios, se ladean al conocimiento de un solo Dios me persuaden le oyó atento y le trató reverente» (Quevedo 1790-1794, 149).

El neoestoicismo quevedesco —que fue cediendo progresivamente, según hace constar Bühler, ante el cristianismo¹²⁵— tuvo muy presente, tanto en su producción en prosa como en ciertos subgéneros de su corpus poético, la doctrina de Séneca, filósofo que reavivó su presencia en el panorama cultural gracias a la edición de Erasmo y a la admiración de Justo Lipsio. De este pensador español que despreciaba la vida y abogaba, como Epicteto, por el suicidio, Quevedo tomó no solo la crítica de las más bajas pasiones de su tiempo, el menosprecio ante lo terreno o la entereza ante los golpes que propina la existencia, sino el pesimista pensamiento acerca de la muerte: «Vela eres, luz de vela es la tuya, que va consumiendo lo mismo con que se alimenta, y cuanto más aprisa arde, más aprisa te acabarás» (Quevedo 2008, 76). El creador de *Canta sola a Lisi* recibió de Séneca «declaraciones sobre la brevedad y fragilidad de la vida, ocupando el primer lugar la reflexión de que la vida está marcada por la muerte ya desde el nacimiento» (Bühler 444): «En ninguna cosa tienes segura salud, y es necesidad buscarla, pues no puede dejar de estar enfermo, quien siempre, en su misma vida, tiene mal de muerte» (Quevedo 2008, 77). Esta lección envenenada de una vida en continuo contacto con la muerte en la que esta invade «todos los aspectos [...] por mínimos que sean» (Navarro 1973, 39) constituye, según se ha podido apreciar, el más importante legado que Séneca transfirió a Quevedo, lírico que trató de conciliar en esta tradición heredada «el fatalismo con la moral cristiana» (Láscaris 39).

La corriente de esta ética que alcanzó con don Francisco, pese a su conexión con las maneras europeas, una original dimensión, fluyó con intermitente persistencia por los caudales culturales y humanos de España hasta llegar a considerarse, por autores como Ángel Ganivet, Clara Campoamor o María Zambrano, como un producto puramente

¹²⁴ «Y es de advertir que no porque Séneca tenga opinión de que es lícito darse muerte, es opinión estoica no lo es sino de un estoico» (Quevedo 1876, 665)

¹²⁵ «El estoicismo de sus primeros años ha cedido el puesto al pensar apologético-cristiano. Job tiene para él más importancia que la sabiduría estoica de Séneca. Ya no encuentra en la *Stoa* aquella entereza moral que antes le había dado. Sólo queda el pesimismo de Séneca» (Blüher 479).

castizo¹²⁶: «Cuando se examina la constitución ideal de España, el elemento moral y en cierto modo religioso más profundo que en ella se descubre, como sirviéndole de cimiento, es el estoicismo» (Ganivet 151-152). Sin embargo, resulta algo ingenuo considerar que el espíritu del pueblo español, —pese al arrojo con que ha tenido que soportar «los trances amargos que con tanta prodigalidad le ha deparado el destino» (Zambrano 187, 60)—, alberga gratuitamente en sus entrañas el sentir estoico sin considerar, en el proceso de esa idiosincrasia, el contexto histórico: «La vigencia durante siglos de dicho senequismo hay que buscarla en una serie de coyunturas históricas favorables, no en la supuesta esencia senequista del alma española» (Abellán 213). Así, el neoestoicismo de Francisco de Quevedo que se fraguó en aquella España que contemplaba, según dictamina Concha Zardoya, las mismas miserias de las que se harían eco Miguel de Unamuno o Miguel Hernández muchos siglos después, está herido por la «misma» desventura y la «misma» pena que decenios después experimentarían los artistas de la Edad de Plata: «Quevedo en prisión oscura [...] / (Muere Machado en Colliure, León Felipe en América) [...] / (Federico, fusilado, Miguel muerto en una celda)» (Aparicio 54). Este neoestoicismo quevedesco marcado por la insistente presencia de la muerte que se engendró, como se viene repitiendo, en unas condiciones político-sociales adversas y en un clima de desengaño, encontró descendencia para Anne Marie Couland en la actitud ante la parca de la que hizo gala Jorge Guillén en su poética: «Pour Guillén, la notion de la mort n'est pas une source de désespoir. Son attitude est plus proche de celle d'un Quevedo [...] par son humilité et sa dignité: “mas si es ley y no pena, ¿qué me aflijo?» (Couland 180). La afirmación de esta investigadora, pese a sostenerse sobre certeros pilares¹²⁷, soslaya ciertos aspectos del corpus de Guillén. El poeta que en ciertas composiciones da muestras de grandes dosis de vitalismo (véase «Respiro») demostró su animadversión hacia la tesis quevedesca en el comentario, recogido por Revenga, que dirigió a Carmen Bobes a raíz de su libro *Gramática de Cántico*:

La muerte no está prevista por el animal, pero sí por el hombre. No se piensa una sola vez en el fin mortal. Tengamos presente el hecho más obvio: se muere en los últimos instantes de la vida. No hay mayor antípoda en este punto que nuestro gran Quevedo. La vida: un ir muriéndose. La muerte: umbral de una vida sin fin. En las dos mil páginas de Aire nuestro y de Otros poemas se repite sin fin: la vida es vida y la muerte es muerte de verdad. Cristiano incrédulo, el autor no acepta

¹²⁶ Octavio Méndez Pereira en el artículo «Quevedo, muy del siglo XVII y muy del siglo XX» (1945) también defiende la imbricación del estoicismo con el alma española: «Este sentido moral, que es estoicismo y religión práctica en Quevedo, es médula en el fondo, de la estirpe española» (Méndez 5).

¹²⁷ « Desde el primer *Cántico* aparece la muerte aceptada, como ley natural, en la tradición estoica, por ejemplo de un Quevedo» (Guillén 1987, 14).

la supremacía de una muerte que dé sentido a nuestro breve tránsito por este Globo. Morir es triste, pero normal: “ley, no accidente”. Todo en términos de Natura, nada más (Díez 2004b, 115).

En esta consideración en torno a la composición de don Francisco «Todo tras sí lo lleva el año breve» Guillén muestra su oposición, como señala Francisco Javier Díez de Revenga en «Más sobre la recepción de Quevedo por los poetas del siglo XX: (Quevedo y Jorge Guillén)» (2004), al «pensamiento cristiano y ascético» que ostentó Francisco de Quevedo. Aunque para el poeta del siglo XX, la muerte constituye un hecho connatural al ser, la vida no debe ser observada, como procuró Quevedo en sus composiciones, como un tránsito entretejido de muerte:

Quevedo y otros dicen: Vida es muerte.
La muerte es el principio de la vida.
Hay contrarios humildes.
¿La vida? Pues es vida. ¿Muerte? Muerte.
Cada uno responda con su fe.
La fe, no la razón, es quien decide (Guillén 1987^a, 357).

El diálogo que el poeta estableció con don Francisco gracias al hecho del deceso deja claro que aunque Jorge Guillén tuvo plena consciencia de que los hombres, como decía Víctor Hugo, «están condenados a muerte con la sentencia en suspenso indefinido» (Hugo 100) —«Me moriré, lo sé, Quevedo insoportable» (Guillén 2003, 587)— no por ello deben dejar de cantar a la plenitud de la existencia: «Canta, brilla / arrincóname la pena» (Guillén 1987b, 344).

Esta concepción del morir incesante que encarnó Séneca y que tan bien supo entender don Francisco se puede instituir, según Amado Alonso, como «lema para el pensamiento central de Pablo Neruda» (Alonso 1997, 331), pues para el poeta chileno el tema del tiempo, como devorador de la existencia, supone, en palabras del crítico, una tesis tenaz: «En Quevedo, quizás el poeta clásico más querido de Neruda, el pensamiento del tiempo roedor de todas las cosas es insistente y nítido, aunque sin llegar a la obsesión como en Neruda» (Alonso 1997, 331). Así, el investigador, basándose en la discutible premisa de la constante cuestión temporal en uno y otro poeta, equipara en *Poesía y estilo de Pablo Neruda* (1997) la silva quevedesca «¡Oh corvas almas, oh facinerosos» y el poema nerudiano, incluido en su segunda *Residencia*, «Por el hierro injuriado, por los ojos de yeso»: «Estos versos de la calle destruida recuerdan otros del *Sermón estoico* de Quevedo, y no sólo por el pensamiento, sino también por los materiales imaginativos de presentación» (Alonso 1997, 331). La silva de Quevedo, extraordinariamente estudiada por Enrique Moreno Castillo, «trata de una censura de las vanidades y de los deseos mundanos,

dirigida a un interlocutor ficticio, Clito, al que se le exhorta para que viva con modestia y desasimiento, único medio de llegar a la felicidad» (Moreno 131): «¡Oh varios pensamientos insolentes, / deseos delincuentes, / cargados de sí, más nunca satisfechos; / alguna vez cansados, ninguna arrepentidos, / en la copia crecidos / y en la necesidad desesperados!» (Quevedo 1995, 127). Esta crítica a los malos usos y al espíritu del hombre —«a cuantos votos dedicaba a gritos, / previno en la bonanza / otros tantos delitos, / con la esperanza contra la esperanza» (Quevedo 1995, 130)— entroncadas en la moral senequista no parecen terminar de casar con el poema de Pablo Neruda en el que se aprecia, por encima de todo, «el deseo de la voz poética de interrumpir el fluir temporal» (Ménard 2007): «Nadie circule! Nadie abra los brazos / dentro del agua ciega! / Oh movimiento, oh nombre malherido, / oh cucharada de viento confuso / y color azotado!» (Neruda 2005, 312). Sin embargo, el tópico del *tempus fugit* que hace acto de presencia en las dos composiciones muestra, en ambos poetas, el poder aniquilador del tiempo en todas las cosas.

8.3. La tradición amorosa: petrarquismo, amor cortés y neoplatonismo

Mucha fuerza tiene el amor
(Rojas 209)

Como se ha podido apreciar en las páginas precedentes la poesía amorosa de Francisco de Quevedo fue minusvalorada por un amplio sector de la crítica que consideró sus composiciones de raigambre amorosa como un producto carente de originalidad, plagado de convencionalismos y exento de todo sentimiento auténtico y veraz. Investigadores como Ottis H. Green, Pozuelo Yvancos, Julián Olivares, Santiago Fernández Mosquera o Mercedes Blanco se hicieron eco del menosprecio de ciertos especialistas que consideraron este subgénero quevedesco como una manifestación engendrada «para despistar» (Espina 1945, 73) o como un lábil ejercicio incapaz de «hacer propia la ternura de Garcilaso, del bachiller de la Torre [...] de Lope de Vega» (Green 11). Las causas que motivaron esta animadversión hacia el corpus amatorio de don Francisco parecen remitirse no solo al exangüe legado sobre su vida sentimental o a la deformación que sufrió su figura y su obra con el paso de los siglos, sino al escaso interés que mostró en sus primeros años, según demuestra Alfonso Rey en su artículo «Sobre el pensamiento amoroso de Quevedo» (2013), ante este tema:

Tampoco el amor fue el tema dominante en sus comienzos poéticos, si nos atenemos a los datos existentes. En *Flores de poetas ilustres* (1605) prevalece lo mismo que en toda su obra literaria, en prosa o en verso: lo burlesco, lo satírico y lo moral, junto a otros asuntos menos frecuentados [...] Otros documentos de esos años parecen conducir a las mismas conclusiones (Rey 2013, 305).

Sin embargo, este recelo hacia la poética amorosa quevedesca se fue mitigando, según señalan Julián Olivares e Ignacio Arellano, a partir de la segunda mitad del siglo XX con la proliferación de monografías que de una manera u otra ahondaban en diferentes aspectos de este subgénero y que hacían florecer una imagen de Quevedo alejada de los modos chocarreros y procaces que habían caracterizado al poeta ya en el siglo XVII: «El autor de *Venganza de la lengua*, escrita contra el autor de *Cuento de Cuentos*, habla de su “condición burlona”, “humor mordicante en su decir”, habla “solamente para provocar a risa al vulgo indocto e indócil”, “impúdico autor”, “escribiente cular”, etc.» (García 2004, 171-72).

Esta poesía de raigambre amorosa, «expresión fiel y arquetípica de una poesía intensa y desgarrada que confunde amor y muerte, sangre y herida en un mismo sentimiento apasionado» (Fernández n.d.), «pagó el canon», como decía Blecua, a diversas fuentes como el petrarquismo, el amor cortés y el neoplatonismo. El petrarquismo que se encontraba imbricado por el neoplatonismo y el amor cortés y se nutría parcialmente de la poesía erótica clásica¹²⁸, hundía sus raíces, según Lorna Close, en el *dolce stil nuovo* y en Dante —fuentes de la que se derivan «algunas de sus características esenciales» (Close n.d)—. Esta corriente que se inició con la figura de Petrarca y que degeneró en una tradición que sería acogida por poetas como Garcilaso y Góngora, se fundamentó sobre los atributos de una dama y los efectos que estos producían en el amante. En esta tradición la amada se presentaba como un ser cruel de gran belleza, gracias al uso de recursos como la metáfora¹²⁹, —«En nieve estrellas negras encendidas, / y cortésmente en paz de ella guardadas» (Quevedo 1995, 487)—, que provocaban en el amante la locura, la angustia y el deseo, pese a todo el dolor generado, de continuar con esa pasión que le consumía: «El agua y el fuego en mí paces tratan / y amigos son, por ser contrarios míos; / y los dos, por matarme, no se matan» (Quevedo 1995, 488). El amante, que no espera la consumación de este amor y que se presenta como ejemplo de los lances que provoca este sentimiento,

¹²⁸ Así lo hacen constar Ignacio Arellano y Lía Schwartz en su edición *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas* (1998).

¹²⁹ «Las metáforas petrarquistas [...] no constituían los rasgos de una mujer individualizable sino que unificaban la belleza femenina hasta despersonalizarla» (Arellano y Schwartz XLVI).

acepta los sufrimientos perpetrados por la mujer y emplea, para describirlos, diversos recursos retóricos que dan cuenta de las penurias que padece: «Crespas hebras sin ley desenlazadas, / que un tiempo tuvo entre las manos Midas; / en nieve estrellas negras encendidas / y cortésmente en paz de ellas guardadas» (Quevedo 1995, 487). La herencia de este canto pasional transido de dolor metafísico en el corpus quevedesco motivó la entrada indirecta en su poética del amor cortés, concepción amorosa que surgió en Provenza en el siglo XII. El amor cortés que se encontraba contaminado, como señalan Brian Dutton y Victoriano Roncero López, por otras corrientes líricas se fundamentaba sobre «la humildad, la cortesía, el adulterio, la religión del amor» (Dutton y Roncero 54), y podía ser interpretado como un «intento de ennoblecer el amor humano» (Parker 55). En este venero la dama es exaltada tanto por sus virtudes como por su belleza consiguiendo con ello que la perfección de la que hace gala la transmute en «el ser más perfecto de la creación, aquel que más se acerca a la divinidad» (Dutton y Roncero 55): «Señas me da mi ardor de fuego eterno, / y de tan larga y congoja historia / sólo será escrito mi llanto tierno» (Quevedo 1995, 512). Esta condición tan elevada de la amada convertía al enamorado en un triste vasallo, muerto en vida, que aceptaba estoicamente¹³⁰ sus designios y que deseaba que su objeto de admiración reconociese la pureza del amor que ante su altar profesaba. Sin embargo, ese darse cuenta de las buenas intenciones que albergaba el rendido enamorado no pasaba por la consumación de la pasión que le devoraba y que lo alejaría del *amor purus* propio de esta tradición: «Que vos me permitáis sólo pretendo, / y saber ser cortés y ser amante; / esquivo los deseos, y constante, / sin pretensión, a solo amar atiendo» (Quevedo 1995, 497). Este legado amoroso que para Otis H. Green constituye la columna vertebral de este subgénero quevedesco —«el amor cortés [...] no ha de ser considerado como un tema más dentro de sus versos amatorios, sino como el tema central» (Green 15)— apareció, en determinadas ocasiones, contaminado por don Francisco que no parecía estar siempre conforme «con la recompensa espiritual del amor humano» (Olivares 64) y que parodiaba, en determinados escritos, del automatismo propio de estas tradiciones:

En la platería de los cultos [...] para las facciones de las mujeres hay gargantas de plata bruñida, y trenzas de oro para cabellos, y labios de coral y de rubíes para jetas y hocicos, y alientos de ámbar (como pomos) para resuellos, y manos de marfil para garras, pechos de diamantes para pechos, y estrellas coruscantes para ojos, y infinito nácar para mejillas. Aunque los poetas hortelanos todo esto lo hacen verduras, atestando los labios de claveles, las mejillas de rosas y azucenas, el aliento de jazmines. Otros poetas hay charquías, que todo lo hacen de nieve y de yelo, y están nevando de día y

¹³⁰ En la tradición del amor cortés el enamorado ni siquiera contaba con el consuelo de hacer públicas sus desdichas.

de noche, y escriben una mujer puerto, que no se puede pasar sin trineo, y sin gabán y bota (Quevedo 1852, 482).

Esta idea del amor humano que tantas penurias provocaba según Bembo y que dejaba entrever en Quevedo «existencial [...] tormento» (Olivares 113) se asentó en la literatura de una manera mucho más sólida que el neoplatonismo ya que esta corriente «en su forma completa apenas si echó raíces en la literatura española» (Parker 129):

Tanto en España como en Italia, incluso después de la publicación de las obras de Ficino, Castiglione y semejantes, el Canzoniere de Petrarca continuó siendo el decálogo de la poesía amorosa y un «ideale di vita», hasta el punto de que una gran parte del así llamado platonismo del siglo XVI es en realidad petrarquismo (Serés 179).

El neoplatonismo, «filosofía característica del Renacimiento, que llegó a España procedente de Italia» (Parker 61), trató de idealizar el amor que sentía el amante para «trascender la aflicción corporal causada en la tradición del amor cortés» (Olivares 114). El galán que aprecia la beldad de la dama (visible exteriormente por la belleza del alma) desde un plano filosófico o intelectual pretende aspirar, mediante esta contemplación, «a trascender su encierro terrenal para unirse con el alma de la amada» (Olivares 115): «mudos se requebrarán los ardores; / pudieran, apartados, verse unidos / y, en público, secretos los amores» (Quevedo 1995, 491). Este amor que nace en el pecho del enamorado gracias al intercambio de miradas que se produce entre los dos sujetos busca, como ya se ha expresado, convertirse en una virtuosa relación que deja de lado los bienes carnales y que se centra en un amor puro guiado por el entendimiento en el que la amada, como ya sucediese en el amor cortés, se encuentra en una posición privilegiada. La influencia de este código amoroso —herido ya con Platón, según Alfonso Rey, de cierta incongruencia— en la poética amorosa de Francisco de Quevedo ha sido ampliamente debatido por la crítica, tal y como se puede apreciar en el estudio introductorio que Alfonso Rey y María José Alonso Veloso prepararon para la antología *Poesía amorosa: Canta sola a Lisi (Erato, sección segunda)*. Mientras que críticos, como Otis Green o Julián Olivares ponen en entredicho la existencia real del neoplatonismo en España —«el amor neoplatónico era demasiado riguroso e idealista para la mentalidad española (Olivares 52)— otros como José María Pozuelo abogan por la presencia de este acervo en la poética amorosa de don Francisco.

La concepción neoplatónica que «busco anular la aflicción sexual y al mismo tiempo moralizar el amor cortés» (Olivares 62) resulta perceptible en determinados poemas quevedescos en los que el poeta se sirvió de ciertas concepciones, como la imaginería o la

dimensión filosófica, que son propios de esta corriente. Sin embargo, esta percepción aparece ante el lector cargada de escepticismo ya que este código poético, que se encontraba entretejido en motivos petrarquistas y cortesés, no resulta sencillo de discernir en una poética como la quevedesca. La poesía amorosa de don Francisco, heredera de estas tradiciones amorosas que confluyeron en la época barroca y que presentan, pese a su clasificación, evidentes analogías que dificultan su filiación, ofrece un dolorido canto eclético arraigado en las estancias del alma en el que el amor es, por encima de todo, una cuestión existencial. Esta dimensión de poeta amoroso que tan denostada fue por los hijos del siglo XVII y por la crítica, comenzó a perfilarse durante el XIX gracias a la presencia de don Francisco, como personaje, en las novelas y sobre las tablas. Los autores románticos, tal y como se ha podido apreciar, presentaron a un protagonista alejado de la realidad que se caracterizaba, como señala Alfonso Rey, no solo por sus dotes morales sino por su capacidad amatoria: «Desde la planta al cabello / la Mujer, insisto en ello, / y lo pruebo y te confundo, / es lo más grato y más bello / que Dios crio en este mundo» (Alonso 1930, 31). Aunque algunas de estas piezas no están exentas de su conocida aversión al otro sexo¹³¹, el siglo XIX con el Romanticismo y su culto al corazón y sus pasiones, y el simbolismo con su frecuente meditación acerca de la analogía entre el amor y la muerte, parece ser terreno abonado para la poesía amorosa de Quevedo, tal y como lo presintió Gerardo Diego: «Es por su cancionero a Lisi por lo que no puede ser olvidado, pues en él el amor furioso y devastador va a triunfar de todos los convencionalismos de época y de escuela con un ímpetu y una verdad que podrían envidiar los románticos de 1830» (Díaz 2007, 247). Esta pasión que Gerardo Diego intuía en *Canta sola a Lisi* y que resultaba visible en las expresiones modernistas, volvió a caer en el olvido durante los comienzos de la Edad de Plata con la irrupción de la poesía pura y las vanguardias. En ese marco que propugnaba un arte elitista alejado del pueblo en el que el ser humano y sus experiencias no tenían relevancia la poesía amorosa de Francisco de Quevedo no tenía cabida. Sin embargo, la penetración del existencialismo, el neoromanticismo, el surrealismo y la poesía impura que provocaron el retorno a lo sanguíneo consiguieron que un amplio sector de la crítica, capitaneada en sus orígenes por la visión metafísica incardinada en la modernidad de Dámaso Alonso, percibiese en los poemas de la Edad de Plata —a pesar de la inexistencia de estos poemas en el índice de versos más reproducidos— no solo la huella de las entrañas quevedescas sino la teoría de un don Francisco pionero de estas tradiciones.

¹³¹ Escritores como Antonio Espina y Francisco Ayala siguen reflejando en sus escritos la animadversión que Francisco de Quevedo mantenía hacia la mujer.

Así sucede con Alberto Forcadas que en el artículo «El romancero español. Lope de Vega, Góngora y Quevedo y sus posibles resonancias en “Sonatina” de Rubén Darío» (1972) apreció, en el último verso del poema «La princesa está triste... ¿Qué tendrá la princesa?», una reminiscencia con el soneto quevedesco «La lumbre, que murió de convencida». En esta composición Francisco de Quevedo describe a una dama de gran belleza cuyos ojos, retratados bajo el código neoplatónico, vencen al mismo fuego: «que con el firmamento en estacada / rubrica en cada rayo una herida» (Quevedo 1995, 342). Esta percepción neoplatónica en la que se pondera, como sucedía en el amor cortés y el petrarquismo, la beldad de la dama queda supeditada a una velada declaración sobre la gracia sensual de la amada que es capaz, con sus ojos y su boca, de otorgar o privar de vida a la llama: «Tú, que la diste muerte, ya piadosa / de tu rigor, con ademán travieso / la restituyes vida más hermosa» (Quevedo 1995, 342). En este soneto la metáfora de la llama, que se encuentra tan presente en la poesía amorosa de Quevedo, constituye, como señala Alicia Gallego Zarzosa, una reelaboración de este motivo pues «los ojos matan con su luz la más débil luz de la bujía, pero la boca, con su aliento, la resucita, porque su beso excita el fuego, es decir, la pasión erótica, en el poeta y en el objeto, con el que aquél queda identificado» (Gallego 73): «Resucitola un soplo tuyo impreso / en humo, que en ti boca es milagrosa / aura, que nace con fación de un beso» (Quevedo 1995, 342). Esta taimada sensualidad de la que hace gala el soneto quevedesco debió de ser percibida por Forcadas a la hora de equiparar este poema con el verso «A encenderte los labios con un beso de amor» de Rubén Darío. La composición del poeta nicaragüense, que fue halagada y minusvalorada «a partes iguales»¹³² por parte de la crítica, tenía como tema, según las palabras de Rubén Darío, retomadas por Alberto Acereda, «la espera del amor por parte de la mujer, la alegoría de las ansías amorosas de las jóvenes» (Acereda 1995, 31). En esta composición el poeta se identifica con la princesa que constituye, en último término, «el símbolo del alma de Rubén, angustiada y sin libertad, anhelante de una redención por el amor» (Acereda 1995, 31): «Está presa en sus oros, está presa en sus tules, / en la jaula de mármol del palacio real; / el palacio soberbio que vigilan los guardas, / que custodian cien negros con sus cien alabardas, / un lebrelo que no duerme y un dragón colosal» (Darío 1968, 557). El espíritu de Darío identificado con el alma de la princesa se consume, con una pesadumbre

¹³² Resulta así que, paradójicamente, su bien merecida fama ha contribuido a su reputación ambigua. Para contrarrestar alabanzas, los envidiosos y detractores no tardaron en acumular críticas, y se habló de la superficialidad de su tema y del fácil ritmo de su música, de evasión y de falta de conciencia americanista; se le atribuyeron, en fin, todos los defectos y todas las exageraciones de que ha sido culpado el Modernismo (Salgado 405).

propia del Romanticismo, en un espacio exótico que no consigue, pese al lujo que le rodea, sacarlo de su desazón: «Ya no quiere el palacio, ni la rueca de plata, / ni el halcón encantado, ni el bufón escarlata, / ni los cisnes unánimes en el lago de azur» (Darío 1968, 557). La dolorida queja de los versos se ve interrumpida en la última estrofa por un hada madrina que increpa a la princesa con la promesa de la llegada de un caballero que, a diferencia de los anteriores, sí va a poder colmar sus pretensiones: «Calla, calla, princesa - dice el hada madrina-; / en caballo, con alas, hacia acá se encamina, / en el cinto la espada y en la mano el azor, / el feliz caballero que te adora sin verte, / y que llega de lejos, vencedor de la Muerte, / a encenderte los labios con un beso de amor» (Darío 1968, 557). Este galán que guarda devoción por la joven sin haber posado sus ojos en ella (detalle este que choca frontalmente con la importancia que guarda el diálogo de los ojos en el código petrarquista y neoplatónico) parece cumplir con el papel de príncipe azul que tras derrotar los peligros que lo acechan vuela raudo al lado de su amada para sellar su pasión con un beso de amor y conducirla a un estado idealizado. El beso que el caballero tiene intención de propinar a la princesa no parece simbolizar, como explica Acereda, el «bienestar físico» de la monarca sino la tranquilidad espiritual de quien se sabe libre de los barrotes que le oprimen. Ese beso que transmuta a la flor desmayada y que enciende unos labios que al comienzo de la composición se encontraban pálidos parece satisfacer, como subraya Alberto Acereda, el deseo sexual de una joven que, como sucede en el soneto quevedesco, no parece estar del todo conforme con el estímulo de un deseo que se cobije bajo la restrictiva ala del *amor purus*. Esta dimensión erótica de la poesía de Francisco de Quevedo y su relación con la sexualidad del poeta hispanoamericano también fue analizada por Alberto Acereda que en su artículo «De Quevedo a Darío. Resonancias líricas y actitud vital» (2001) defiende la teoría de que «hay en Quevedo, por debajo de tanto petrarquismo, un palpitante deseo de consumación carnal con la mujer, como también lo hay en Darío» (Acereda 2001, 13). En este opúsculo el investigador se muestra reticente a la visión de un don Francisco enraizado exclusivamente en el ideal de un amante contemplativo que sufre en silencio su pena y que cultiva insistentemente un amor que le niega cualquier tipo de satisfacción sexual: «hay en él a cada paso un deseo de consumación sexual que conecta de forma inequívoca con la poesía de Darío» (Acereda 2001, 17). Esta hipótesis, que el investigador justifica basándose parcialmente en el peligroso terreno del Quevedo humano¹³³, sirve a Acereda para establecer una comunión entre los últimos versos del

¹³³ «Quevedo fue, en fin, poeta pero también fue hombre y es desde esa dimensión humana donde coincide con Darío y a partir de donde es posible comprender mejor algunos de los poemas» (Acereda 2001, 16).

idilio quevedesco «¿Aguardas por ventura» y los tercetos del soneto «A saludar me ofrezco y a celebrar me obligo» de Rubén Darío. El poema de Francisco de Quevedo representa el motivo del *tempus fugit* y los estragos que el correr del reloj ocasionan en la belleza de la dama: «En tu rostro divino / ya se ven las pisadas y señales / que del largo camino / dejan los pies del Tiempo desiguales; / y ya tu flor hermosa, y tu verano, / padece injurias del invierno cano» (Quevedo 1995, 392). La mujer, que se presenta en este idilio como un ser de gran perfección cuya belleza vence, según el código petrarquista, a la misma «aurora», debe tomar en consideración la brevedad de la vida y disponerse a gozarla: «La beldad huye muda; / goza de tu florida edad lozana» (Quevedo 1995, 393). Con esta incitación, basada en el tópico del *carpe diem* vislumbrado por Alberto Acereda y por buena parte de la crítica, el amante pretende conducir a la mujer hacia el goce físico antes de que la edad cause en ella más vicios y la muerte la dé caza: «y Fabio gozará en tu paraíso» (Quevedo 1995, 393). Así pues, el galán procura que la mujer y él disfruten de una pasión que en los últimos versos de la composición del poeta madrileño aparece combinada, como dictamina Acereda, con el vino: «Mezclemos los amores / con la ambrosia mortal que la vid cría. / Y de los labios el aliento flaco / nos acuerde de Venus y de Baco» (Quevedo 1995, 394). La atmósfera sexual que este poema evoca encuentra réplica, según atestigua el crítico, en los tercetos del soneto de Darío:

En el erecto término coloco una corona
 En que de rosas frescas la púrpura detona;
 Y en tanto canta el agua bajo el bosquejo oscuro
 Junto a la adolescente que en el misterio inicio
 Apuraré alternando con tu dulce ejercicio
 Las ánforas de oro del divino Epicuro (Darío 1968, 684-685).

Rubén Darío que, ante todo, cultivó el soneto para «homenajear o cantar a personas, naciones, ciudades, ideas abstractas, etc.» (García 1968b, 211) se sirvió aquí de esta forma métrica para describir, como sucedía en los cancioneros amorosos del Siglo de Oro, la pasión amorosa. En esta composición, el autor de *Prosas profanas* hace gala de «un sensualismo empapado de resonancias míticas y clásicas» (Acereda 2001, 13) en el que la joven es encarecida por su belleza gracias al mito del Juicio de Paris, que Homero mencionó en la *Iliada*: «Y por ti Venus pródiga sus manzanas me entrega / Y me brinda las perlas de las miles del higo» (Darío 1968, 460). La diosa que aparece en los dos poemas es destacada en el idilio de Quevedo por una belleza que a la postre será molesta mientras que Darío hace que la divinidad erija a la adolescente por su beldad. Esa hermosura hará que el yo lírico, según afirma Acereda, pretenda iniciar en el sexo a la joven en un entorno

paradisiaco en el que el acto carnal irá unido, como en el caso de Quevedo, con el vino. Aunque las similitudes entre estas dos composiciones resulten nítidas la analogía entre ellas responde no tanto a la influencia directa como «a la común tradición del tópico del *carpe diem*» (Acereda 2001, 14) ya pronosticada por Alberto Acereda Extremanía.

La relación de base erótica entre estos dos poetas no desaparece, según este investigador, con estos poemas sino que se puede presentir también en las composiciones «Si mis párpados, Lisi,, labios fueran», soneto quevedesco incluido en *Canta sola a Lisi*, y en «Era una aire suave, de pausados giros». Este soneto de Francisco de Quevedo que comienza con el epígrafe neoplatónico «Comunicación de amor invisible a los ojos» representa para el crítico el «deseo interior carnal del yo poético» (Acereda 2001, 19): «A Quevedo le importa aquí muy poco el alma de Lisi y menos su intelecto; quiere su cuerpo, beber de su belleza. Y tanto la desea que querría ser invisible para no dejar, así, de disfrutarla, en torrente continuo de goce corporal» (Acereda 2001, 20). Para este especialista el poema está cargado de connotaciones sexuales que se hacen visibles en el «deseo interior de contacto carnal al querer sustituir lo visual por lo táctil» (Acereda 2001, 19) o en el secretismo con el que Quevedo pretende conducir la relación pasional. Sin embargo, aunque la teoría de Acereda está muy bien armada y resulta perfectamente plausible —máxime si se toman en consideración los argumentos que, con anterioridad, Julián Olivares postula en *La poesía amorosa de Francisco de Quevedo*— su predisposición a considerar este poema como un mero canto sexual se muestra algo restrictiva. Si bien es cierto que el término «gozarán» induce al lector a una cierta ambigüedad no se puede soslayar el hecho de que el diálogo ocular que mantienen los amantes, y que resulta fundamento vital del venero petrarquista y neoplatónico, aparece en este soneto cargado de concepciones neoplatónicas: «Besos fueran los rayos visuales» (Quevedo 1995, 491). El enamorado que visualiza los «incendios celestiales» de unos ojos que «alimentando su morir vivieran» se sustenta, mediante esta visión paradójica, de un amor que le da muerte. Estos ojos que se metamorfosean en labios permiten al galán mantener en público las relaciones amorosas contraviniendo de ese modo los postulados propios del amor cortés: «Mudos se requebraran los ardores / pudieran apartados verse unidos, / y en público secretos los amores» (Quevedo 1995, 491). Esta transmutación de

los ojos en labios que lleva a cabo don Francisco¹³⁴, así como la posibilidad de hacer pública la pasión que atormenta al amante supone, sin duda, una transgresión de los códigos propios de estas tradiciones a las que el poeta confiere una dimensión, como espetaba Acereda, de claro sesgo erótico. Esta lectura del poema llevada a cabo por Alberto Acereda, que debe ser matizada por la presencia de las corrientes amorosas que convergen en la poética quevedesca, encuentra para el crítico un eco descendente en el poema «Era un aire suave, de pausados giros» de Darío: «La necesidad erótica y corporal de Quevedo coincide en buena medida con la del Darío de «Era un aire suave...», donde lo femenino es fuente de anhelo y deseo» (Acereda 2001, 20). En esta composición el poeta nicaragüense dibuja con maestría un ambiente refinado alejado de la realidad en el que impera lo ingrático: «Era un aire suave, de pausados giros; / el hada Harmonía ritmaba sus vuelos; / e iban frases vagas y tenues suspiros / entre los sollozos de los violoncelos» (Darío 1968, 549). En esta atmósfera artificiosa se desenvuelve Eulalia, personaje que despierta el apetito de los hombres y que se distingue no solo por una posición altanera y cruel, propia de corriente del amor cortés, sino por la gracia de unas facciones que la encumbran a la divinidad: «Tiene azules ojos, es maligna y bella; / cuando mira vierte viva luz extraña» (Darío 1968, 550). Esta apostura flagrante de erotismo de la marquesa Eulalia, que termina dando esquinazo a dos de sus pretendientes para terminar sucumbiendo a los encantos del paje —«la marquesa alegre llegará al bosque, / bosque que cubre la amable glorieta, / donde han de estrecharla los brazos de un paje» (Darío 550-551)— representa, para este crítico, la «prolongación» de Lisi:

Lisi, en fin, representa el eterno femenino, la supeditación de lo masculino a la fuerza carnal de la mujer a quien el poeta desea plenamente y, en este sentido, Lisi se constituye en un posible antecedente de Eulalia, la marquesa del poema «Era un aire suave...» de Darío. Eulalia es objeto de deseo inalcanzable y su risa, la risa maligna de la mujer en el poema en cuestión, tiene resonancias inequívocas de la frialdad de Lisi y su condición de mujer inexpugnable (Acereda 2001, 18).

El personaje literario de Lisi, que tantas dudas ha sembrado entre una crítica ávida de conocer su identidad, aparece en el cancionero como un ser pasivo que se enmarca, como señala Fernández Mosquera en *La poesía amorosa de Quevedo* (1999), no solo dentro del género sino en las concepciones propias de las tradiciones amorosas que se vienen comentando. La dama que parece «no ser más que una disculpa para la confección de un cancionero» (Fernández 1999, 309) actúa como reflejo del torturado sentir del

¹³⁴ «La metáfora de los párpados-labios es ajena al repertorio de figuras que maneja la poesía clásica, pero además, es contraria a este principio que rige su constitución, puesto que se basa en la semejanza entre dos cosas de la misma especie, dos partes del rostro» (Blanco 1998, 84).

amante que consume su existencia ante la desdeñosa actitud de la amada: «Alimenté tu saña con la vida / que en eterno dolor calificaste, / ¡oh Lisi! Tanto amé como olvidaste: / yo tu idolatra fui, tú mi homicida» (Quevedo 1995, 503). Esta condición despreciativa de Lisi ante las penurias que ocasiona responde a un tipo de personaje femenino que se sustenta, como tantos otros, sobre los códigos de las corrientes amorosas que se han venido analizando por lo que la hipótesis de Acereda resulta algo arriesgada¹³⁵. Sin embargo, al realizar esta comparativa el investigador hace hincapié en la risa, rasgo que Marie Roig Miranda, en el artículo «La Lisi de Quevedo» (2001), realza dentro de los modos de la dama quevedesca: «Pero lo que individualiza sobre todo a Lisi es que nos la presenta a menudo el poeta riendo» (Roig 2001, 103). La risa que no constituye, según Pozuelo Yvancos, un elemento frecuente dentro de las descripciones femeninas¹³⁶ aparece asociada a la figura de Lisi¹³⁷, como dictamina Roig Miranda, en los poemas «En breve cárcel traigo aprisionado», «Crespas hebras, sin ley desenlazadas», «Tú, que la paz del mar, ¡oh navegante!» y «Qué importa blasonar el albedrío». En el primer soneto Francisco de Quevedo detalla la hermosura de la amada cuya imagen lleva atesorada en una sortija en la que cabe, como si de un microcosmos se tratara, todos los vestigios de su amor por Lisi. La amada, al mover sus labios—«Relámpagos de risa carmesíes» (Quevedo 1995, 502)—deja entrever sus dientes, metaforizados en perlas gracias a la concepción petrarquista, y la aurora, metáfora de los labios. Su risa, que viene determinada aquí por la imagen del relámpago¹³⁸, tan del gusto de Pablo Neruda, ofrece en estos versos el canto cruel de la amada que, como Eulalia, muestran una frialdad que choca ante el ardor del enamorado: «perlas que, en un diamante, por rubíes / pronuncian con desdén sonoro hielo / y razonan tal vez fuego tirano» (Quevedo 1995, 502). En el segundo soneto el poeta vuelve a describir, mediante tópicos petrarquistas y neoplatónicos, la belleza de Lisi cuya risa, encerrada en la metáfora del clavel, no se prodiga: «Auroras en la risa amanecidas; / con avaricia del clavel guardadas» (Quevedo 1995, 488). Esta vez la risa de Lisi no parece obedecer a un estado lacerante, como sucede en el caso de la marquesa, sino a una cierta

¹³⁵ Resulta significativo que tanto Lisi como Eulalia muestran un carácter distante. Sin embargo, Eulalia termina dando muestras de amor, muy evidentes, al paje lo que hace de ella un personaje femenino con un rol más activo que Lisi.

¹³⁶ Marie Roig Miranda en el opúsculo «La Lisi de Quevedo» (2001) rescata la teoría de Pozuelo Yvancos: «se suprimen desde el petrarquismo casi todas las referencias para limitarse precisamente al cabello, ojos, color de la tez, boca (dientes y labios) y muy pocas veces (alusiones aisladas en Petrarca, Herrera y Quevedo) la risa» (Roig 2001, 103).

¹³⁷ La risa también aparece, según hace notar Marie Roig Miranda, en «Al oro de tu frente unos claveles», poema que encarece la hiperbólica belleza de Floris.

¹³⁸ Según Antonio Prieto la metáfora risa-relámpagos se puede hallar en Dante o Petrarca.

reserva a mostrar la belleza de este acto de su boca. La tercera composición, «Tú, que la paz del mar, ¡oh navegante!», emplea, nuevamente, los *topoi* de la tradición petrarquista para encarecer la beldad de la amada que tiene en su haber unos bienes que desmerecen las búsquedas del avaro marino: «Tú, que la paz del mar, ¡oh navegante!, / molestas, codicioso y diligente, / por sangrar las venas de Oriente / del más rubio metal, rico y flamante, / detente aquí: no pases adelante; / hártate de tesoros, brevemente» (Quevedo 1995, 489). En esta ocasión la risa de Lisi va unida, nuevamente a las perlas, y a la referencia de las Indias descubiertas por Cristóbal Colón —«su risa que Colón en el mar de ellas» (Quevedo 1995, 489)—, por lo que su risa sirve para ensalzar las gracias de la amada y no sus ásperos ademanes. Por último, en el soneto «Qué importa blasonar el albedrío» don Francisco representa, siguiendo nuevamente la tradición petrarquista, la capacidad del amor de aprisionar al alma: «¿Qué importa blasonar el albedrío, / alma, de eterna y libre, tan preciada, / si va en prisión de un ceño, y conquistada, padece en cabello señorío?» (Quevedo 1995, 487). En este poema, como ocurre con la marquesa Eulalia, la risa (y otros atributos como los ojos y las manos) tiene la potestad de herir al rendido enamorado pues su belleza le inflige un extenuante dolor: «Una risa, unos ojos, unas manos / todo mi corazón y mis sentidos / saquearon, hermosos y tiranos» (Quevedo 1995, 487).

Estas comparativas basadas en el aspecto erótico o en la semejanza de caracteres que Alberto Acereda estableció entre el corpus de ambos poetas no cesan con las composiciones ya expuestas sino que se pueden presentir en los poemas de Darío «¿Vienes? Me llega aquí, pues, que suspiras» y «¡Carne, celeste carne de la mujer! Arcilla», en los que el estudioso presiente el mismo «anhelo erótico trascendente» (Acereda 2001, 20) que alumbra el poema «Era una aire suave, de pausados giros». En el primer poema, incluido en *Prosas profanas*, Rubén Darío «pasa de país en país dictando su breve curso de geografía erótica» (Carlos 293) mientras visualiza y espera a la diosa del amor que hace gala de diferentes atuendos: «O amor lleno de sol, amor de España, / amor lleno de púrpuras y oros; / amor que da el clavel, la flor extraña / regada con la sangre de los toros» (Darío 1968, 554). En esas incursiones culturales, plagadas de música, de gran plasticidad y de canto parnasiano el yo lírico aguarda a esa figura adorada y «cosmopolita» que tras recorrer buena parte del mundo y realzar, en su paseo, a Francia, adquiere finalmente una dimensión más tangible o cercana, si se prefiere, al convertirse en la amada del sujeto poético: «Sé mi reina de Saba, mi tesoro; / descansa / en mis palacios solitarios. / Duerme. Yo encenderé los incensarios. / Y junto a mi unicornio cuerno de oro, / tendrán rosas y

miel tus dromedarios» (Darío 1968, 556). Los versos de este poema henchidos, según el propio Darío, de anhelo amoroso y de pasión¹³⁹, se presentan ante el lector como un deambular errante y artificioso en el que el yo lírico, espoleado por el «denominador común [...] pasional» (Carlos 300) de las féminas que aparecen a lo largo de los versos, reclama un «amor multiforme» (Carlos 301) colmado de anhelos eróticos: «Ámame así, fatal cosmopolita, / universal, inmensa, única, sola / y todas; misteriosa y erudita: / ámame mar y nube, espuma y ola» (Darío 1968, 556).

Ese deseo carnal que aparece en «¿Vienes? Me llega aquí, pues, que suspiras» resulta visible también en «¡Carne, celeste carne de la mujer! Arcilla», poema incluido en *Cantos de vida y esperanza*. En esta composición el poeta hispanoamericano, partiendo de la figura de Eva, alaba a la mujer, a la que describe como «ambrosía» o «maravilla», por lo que representa de salvavidas ante la desafortunada existencia: «La vida se soporta, / Tan doliente y tan corta, / Solamente por eso» (Darío 1968, 668). Eva, la fémina originaria del *Génesis* que concentra en su seno, como Venus, los misterios del mundo, da paso en los siguientes versos a esta divinidad mitológica que es observada en su desnudez por un Pegaso rebosante de erotismo: «Y hacia la mar relincha, / Y el espacio se llena / De un gran temblor de oro, / Es que ha visto desnuda a Anadiomena» (Darío 1968, 668). La mujer se convierte así en un ser dual que no solo es fuente primigenia de la que nace la vida o encarnación de los enigmas del orbe, sino representación de la pulsión sexual y gozo sublime que consigue salvaguardar la vida del hombre: «Pues en ti existe Primavera para el triste, / Labor gozosa para el fuerte, / Néctar, Ánfora, dulzura amable. / Porque en ti existe / El placer de vivir, hasta la muerte— / Y ante la eternidad de lo probable» (Darío 2006, 669).

Estos dos poemas, que sirven para dar pábulo a las consideraciones de Pedro Salinas sobre el exacerbado erotismo de la poética de Darío, son una buena muestra, como argumentaba Acereda, de la aspiración trascendente del poeta a través de lo erótico. El escritor nicaragüense que bebió del parnasianismo, el simbolismo y el decadentismo propiciado por Baudelaire, y tuvo en cuenta las transgresiones contra la pacata moral que llevaron a cabo estos artistas, cultivó el tema erótico y lo elevó a niveles metafísicos. Para Darío «la perfección del amor ya no radica en el candor y la pureza, sino en la experiencia

¹³⁹ «Mi poesía *Divagación* fue escrita en horas de soledad y de aislamiento [...] Es el caso que en esos versos hay una gran sed amorosa y en la manifestación de los deseos y en la invitación a la pasión, se hace algo así como una especie de geografía erótica» (Darío 1991, 84).

y en la erudición de la práctica hedonista y sensual» (Rivera-Rodas 191) que le proporcionan mujeres como Venus, Eulalia o Gretchen. Estas féminas, que albergan en sus entrañas lo arcano del universo, son caracterizadas por don Rubén de una manera sensual que enciende en el yo lírico el deseo de una consumación que se opone, como afirma Rivera-Rodas, a las firmes restricciones de la moral cristiana: «Amor, en fin, que todo diga y cante, / amor que encante y deje sorprendida / a la serpiente de ojos de diamante / que esta enroscada al árbol de la vida» (Darío 1968, 556). Esta concepción concupiscente de la amada y del amor, esbozada a *grosso modo*, constituye para Acereda uno de los puentes que une la poética de Francisco de Quevedo y Rubén Darío. Sin embargo, a pesar de que el poeta áureo ofrece en diversas composiciones una taimada sensualidad visible en los objetos del deseo (pronosticados por Alicia Gallego Zarzosa), en el velado recurso del sueño o en el quebrantamiento de ciertos supuestos de las tradiciones amorosas, la teoría postulada por este crítico resulta un poco aventurada: «Junto a las resonancias textuales, lo que más une a Darío con Quevedo es la idea de una innata necesidad erótica que se transmite en los poemas» (Acereda 2001, 15). Aunque no se puede afirmar tajantemente, como hizo Pozuelo Yvancos, la inexistencia «de un amor sensual en Quevedo» (Pozuelo 9), tampoco parece tener plena razón de ser la comparación establecida entre un poeta, que se movía por los cauces de los veneros amorosos, y un escritor que ha sido considerado por buena parte de la crítica como el adalid del «deseo erótico elemental» (Salinas 183, 48): «Rubén [...] es el amante de muchas mujeres, el cantor sagrado de la carne» (Prieto y Villena 107).

Esta analogía de orden sensual establecida por Alberto Acereda entre Francisco de Quevedo y Rubén Darío cede paso a la relación que Luis Pardiñas Béjar decretó, entre don Francisco y el poeta de Moguer, en «Resonancias del poema *Espacio*. Juan Ramón Jiménez en los otros; los otros en Juan Ramón Jiménez» (2012). En ese artículo el investigador pone de relieve la comunión existente entre el tópico quevedesco del amor más allá de la muerte, encarnado en su celeberrimo soneto «Cerrar podrá mis ojos la postrera», y el fragmento tercero (*Sucesión*) del poema «Espacio» de Juan Ramón Jiménez:

Quando tú quedes libre de este cuerpo, quando te esparzas en lo otro (¿qué es lo otro?) ¿te acordaras de mí con amor hondo; ese amor hondo que yo creo que tú, mi tú y mi cuerpo se han tenido tan llanamente, con un convencimiento doble que nos hizo vivir un convivir tan fiel como el de un doble astro cuando nace en dos para ser uno? ¿y no podremos ser por siempre, lo que es un astro hecho de dos? No olvides que, por encima de lo otro y de los otros, hemos cumplido como buenos nuestro mutuo amor. Difícilmente un cuerpo habría amado así a su alma, como mi cuerpo a ti, conciencia de mi alma (Jiménez 2009, 371-372).

El poema juanramoniano que se caracteriza, como recoge Mercedes Juliá, por su esencia y no por ningún tema en concreto —«Siempre he acariciado la idea de un poema seguido, sin asunto concreto, sostenido solo por [...] sus elementos intrínsecos, por su esencia» (Jiménez 1943, 191)— es considerado, por María Teresa Font, como «la expresión de una metafísica que aspira a penetrar los misterios esenciales» (Font 213). Esta composición, celebrada por buena parte de la crítica, es un canto plagado de acontecimientos autobiográficos y de referencias bíblicas que pretende ahondar en los enigmas de la existencia: «Infancia, niño vuelvo a ser y soy, perdido en lo más grande [...] y esta New York es igual que Moguer, es igual que Sevilla y que Madrid» (Jiménez 2009, 362). El recorrido trascendente que el poeta realiza a lo largo de estas páginas culmina con la percepción, por parte del yo lírico, de la fuga corporal de su conciencia: «¿Y por qué te has de ir de mí, conciencia?» (Jiménez 2009, 372). Esta dualidad del cuerpo-alma que se encuentra, en este fragmento, transida por la metáfora de la carne como prisión que ya vislumbró Platón, adquirió dimensiones extraordinarias en la prosa y en la poesía amorosa y metafísica de don Francisco, gracias a su imbricación con la moral neoestoica, el cristianismo y la corriente petrarquista: «porque es el cuerpo vestidura de ignorancia, fundamento de maldad, ligadura de corrupción, velo opaco, muerte viva, cadáver sensitivo, sepulcro portátil y ladrón de casa, que mientras halaga, aborrece, y mientras aborrece, invidia» (Astrana 1945, 257). La concepción del cuerpo como cárcel del espíritu, que se muestra «en la poesía barroca [...] delineado con más claridad» (Llorente 515) apareció de manera reiterativa durante las primeras décadas del siglo XX:

Durante la primera mitad del siglo XX aparece en la poesía española—primero en el ultraísmo y el creacionismo, después en algunos miembros de la Generación del 27 y finalmente en el surrealismo y en poemas posteriores el motivo del cuerpo y del hombre como algo vacío, como una simple exterioridad sin contenido, reducida, la mayoría de las veces, al traje o al vestido exterior. Este motivo se repite de manera recurrente en diferentes autores y momentos literarios, dejando ver una determinada concepción del hombre, de su naturaleza y de sus relaciones con lo que le rodea (Llorente 514).

Este motivo que fue renovándose con los nuevos tiempos y que llevó a escritores como Rafael Alberti a exclamar «Este caballero es un alma encerrada dentro de un cuerpo en el que no se han despertado todavía los cinco sentidos» (Alberti 1991, 149), aparece en Juan Ramón Jiménez con un carácter menos rudo y lúgubre que en la *Doctrina moral* de Quevedo, pues el poeta dibuja su cuerpo en una postura de sumisión y entrega hacia la conciencia que dista notablemente de la visión negativa del poeta áureo: «Mi cuerpo no se encela de ti, conciencia» (Jiménez 2009, 372). La evasión de la conciencia que es presentida por un yo poético que se desliga gracias a su condición «superior y distinta a la

temporal confluencia de cuerpo y alma» (Luján 43) está incardinada, como arguyó Luis Pardiñas Béjar, en el tópico literario del amor más allá de la muerte encarnado en el famoso soneto quevedesco:

No obstante la similitud de origen, Juan Ramón da la vuelta a este tópico literario, pues de lo que duda es de qué la conciencia—el alma—sea capaz de llevar el amor consigo a la otra orilla. Las médulas del soneto de Quevedo, que forman parte del sistema nervioso, que transporta por el cuerpo la voluntad y la inteligencia, son fácilmente identificables con la conciencia de Juan Ramón. Pero si Quevedo las inmortaliza en “polvo enamorado” [...] Juan Ramón duda y se angustia porque teme que la conciencia es incapaz de permanecer en el amor, de inmortalizar el recuerdo (Pardiñas 195-196).

Mientras Francisco de Quevedo manifiesta en este poema la oposición de la fuerza cósmica del amor ante la muerte y la capacidad del sentimiento amoroso para superar la realidad más «severa», Juan Ramón Jiménez da muestras de una angustia existencial «ante la conciencia de la nada, de lo vacío, de la ausencia de mundo» (Luján 53). La concepción de Quevedo, engendrada en el tópico petrarquista de la llama, que confiere al alma inmortal y a la materia corruptible la capacidad de mantener vivo el amor, no encuentra correspondencia en la conciencia juanramoniana que vaga acongojada ante la imposibilidad de retener ese amor que el cuerpo ha profesado: «Él quisiera besarte con un beso que fuera todo él, quisiera deshacer su fuerza en ese beso, para que el beso quedará para siempre como algo» (Jiménez 2009, 372). Así pues, el sentimiento trascendente que impera en el soneto quevedesco no encuentra reciprocidad en el universo de Juan Ramón ya que el poeta muestra a un ser desvalido al que «nada le sirve, ni obra, ni amor terrenal. Está solo y abandonado a una fuerza mucho mayor que él, cuyo significado no comprende [...] Por eso el final es angustioso» (Juliá 160): «¿No te apena dejarme? [...]¿No te gustó mi vida? Yo te busqué tu esencia» (Jiménez 2009, 372).

Esta comunión establecida por Pardiñas Béjar en torno al tópico del amor más allá de la muerte entre Francisco de Quevedo y Juan Ramón Jiménez encontró un eco descendente, según consta en el estudio *Quevedo y la generación del 27* de José Luis Calvo Carilla, en el poemario de Pedro Salinas *La voz a ti debida*:

Éste es el Salinas más quevedesco, el del amor más allá de la muerte, de tal modo que *La voz a ti debida* se convierte en un juego parafrástico en torno al soneto “Cerrar podrá mis ojos...” de Quevedo. Sus ingredientes están diseminados aquí y allá, y prolijo sería el intento de hacer una enumeración de los mismos. A título de ejemplo, la [...] vinculación de amor y tiempo, que conduce a la indisoluble pareja de contrarios amor y muerte. Un amor a fuerza de besar, cansado por los besos. Un amor-fuego eterno que palpita en las venas del amante, y, en definitiva, un «trasamor» en una «trasnoche», en horizontes finales e infinitos (Calvo 1992, 170).

El soneto quevedesco, que ha sido analizado por lo más granado de la crítica, constituye un canto a la victoria del amor sobre la muerte: «Todo lo que se puede decir

sobre el amor —lo que Quevedo sabe que se ha dicho— queda reducido a una sola cosa: al amor se opone la muerte (es decir: el Tiempo en su extremo), pero ni la muerte puede destruirlo» (Blanco 1984, 314-73). En este poema el amante se muestra fieramente desafiante ante la parca pues aunque esta cierre sus ojos y se manifieste lisonjera con su alma, anhelante de abandonar la reclusión corporal, el amor permanecerá en el espíritu del enamorado como una llama inextinguible que no retrocede ante la realidad de la muerte: «nadar sabe mi llama el agua fría / y perder el respeto a la ley severa» (Quevedo 1995, 507). El alma, a pesar de haber cruzado el río Leteo, guardará en la memoria la pasión mientras que el cuerpo, encarnado en las venas y en las médulas y ya desposeído de aliento, salvaguardará eternamente este sentimiento: «su cuerpo dejará, no su cuidado; / serán ceniza, más tendrá sentido, / polvo serán, mas polvo enamorado» (Quevedo 1995, 507). Esta visión del amor triunfante sobre la muerte de Francisco de Quevedo que fue celebrada por poetas como Emilio Prados guarda correlación, según Calvo Carilla, con la «vinculación de amor y tiempo», con el «amor a fuerza de besar» y con la pasión como «fuego eterno» reflejado en la obra *La voz a ti debida* de Salinas. Pedro Salinas canta en este poemario la pasión que le inspiró, según González Muela, una mujer real:

Sabemos que existió la mujer real. Ahora bien: ¿qué iba a hacer el poeta? ¿transmitirnos un diario íntimo, fiel relato de sus horas felices o de sus horas atormentadas? No. Salinas era poeta, y escribir *La voz a ti debida* (una fantasmagoría) era su deber. Una fantasmagoría, pero anclada en la mujer de carne y hueso, en la experiencia vivida, en los besos dados de verdad (González 38).

Esta obra que constituye el primer volumen de una trilogía amorosa —integrada posteriormente por *Razón de amor* y *Largo lamento*— comienza con un poema, «Tú vives siempre en tus actos» en el que el yo lírico, que aparece caracterizado como una sombra errante propia de un mundo aparencial, vislumbra la presencia de la amada. Esa mujer adorada, que configura y trastoca el universo —«pulsas el mundo, le arrancas / auroras, triunfos, colores» (Salinas 1989, 49)— confiere a la existencia su autenticidad y arranca al enamorado del mundo de tinieblas por el que vagaba ya que el amor, como dictamina Carlos Feal Deibe, es la fuerza generadora de vida: «La vida es lo que tú tocas» (Salinas 1989, 49). A partir de este poema, en el que la mujer se presenta divinizada y el amante adquiere corporeidad gracias al salvamento de la amada, la relación amorosa entre los dos personajes se desarrolla en la creencia, por parte del enamorado de que la mujer, encarnación del amor, es quien «gobierna el mundo» (Feal 76). Su presencia, desdoblada en una dimensión real y en un proceso idealizador perpetrado por el pretendiente —«Tú no puedes quererme, / estás alta, ¡qué arriba!» (Salinas 1989, 101)— es requerida

insistentemente por el amante porque «Ella es la potencia que da gusto y significado a la vida» (Muela 22) y sin Ella, sin su compañía, el amor desaparece y con él, como señala Deibe, la existencia: «El tiempo no tenía / sospechas de ser él. / Venía a nuestro lado, / sometido y elástico [...] Para vivir, vivir / sin más, tú le decías: / “Vete”» (Salinas 1989, 69). El carácter fugaz del amor—que Salinas ejemplifica, según hace notar Feal Deibe, con el beso— provoca en el amante un existencial tormento ante la posibilidad de que el tiempo extinga la llama de amor que anida en su ser: «Los labios ceden, rinden / su forma al otro labio / que los viene a besar. / Nos creemos / que allí se aprieta el mundo, / que se cierran / el final y el principio: / engañan sin querer» (Salinas 1989, 106). El poeta desea que el amor perdure pues sin «el amor la vida es muerte» (Feal 114) y ese deceso, destino fatal de todo hombre, solo se supera, como en el soneto quevedesco, con el amor, única fuerza capaz de vencer a la muerte: «donde el amor inventa su infinito» (Salinas 1989, 123). La asimilación del tópico del amor más allá de la muerte que encarnó Francisco de Quevedo y que Salinas adoptó, junto a estas otras concepciones señaladas por Carilla, no constituye el único núcleo de afinidad entre ambos. Aunque no se puede hablar *sensu stricto* de una herencia directa entre uno y otro poeta resulta interesante comprobar que *La voz a ti debida* presenta, como afirmaba José Manuel Blecua, toda una constelación de «notas estilísticas [...] referidas a la idea de la ascensión luminosa» (Blecua 1977, 160). Esa ascensión del amante que trae aparejado su descenso¹⁴⁰, ante la dubitativa pervivencia del amor, se materializa, según Adriana Martins-Frías, con una serie de concepciones petrarquistas que dan muestra del anhelo del enamorado de gozar de la plenitud de su amor: «la “mariposa” que implica el vuelo y fue, junto a las llamas, símbolo en la tradición petrarquista del amante y su peligroso acercamiento a la amada; la “flecha”, relacionada con Cupido y con ese movimiento ascendente hacia una diana y también descendente, en el caso de que no se alcance» (Martins-Frías 146).

Dejando de lado estos motivos petrarquistas, de sobra conocidos por el poeta-profesor, José Luis Calvo Carilla vuelve a insistir en la filiación existente entre el universo quevedesco creado en «Cerrar podrá mis ojos la postrera» y la composición de Salinas «¿No sientes el cansancio redimido», incluido en *Razón de amor*: «Esta concepción quevedesca de *La voz a ti debida* inspira varios poemas de *Razón de amor*» (Calvo 1992,

¹⁴⁰ Adriana Martins-Frías en el artículo «Ascensión y caída en la poesía amorosa de Pedro Salinas» (2012) analiza el movimiento ascendente y descendente del enamorado que ya presintió Dámaso Alonso en el ensayo «La poesía de Pedro Salinas, desde *Presagios* a *La voz a ti debida*» incluido en *Del Siglo de Oro a este siglo de siglas: notas y artículos a través de 350 años de letras españolas* (1962).

170). En esta composición, que se incluye en un poemario en el que se aprecia «un progreso en la interiorización y en la meditación intimista del amor» (Díez 1989, 46), el poeta juega con una realidad cotidiana que se ve interrumpida por la presencia de la amada: «igual que ese cabello rubio que se queda / olvidado en un hombro» (Salinas 1989, 159). El yo lírico plantea, como señala Carlos Feal, el amor como una contienda que provoca cansancio: «¿No sientes el cansancio redimido / hoy, al servir de muda y honda prueba / de las vidas gastadas en vivirnos?» (Salinas 1989, 158). Este agotamiento, que «recuerda al amor» (Feal 119), hace que el cuerpo, como señala este crítico, actúe como memoria de un sentimiento espiritualizado: «Pero hoy la fervorosa / negación de tu ausencia, tu recuerdo, / va por mi ser entero, por mis venas, / fluye dentro de mí, y es el cansancio» (Salinas 1989, 159). Esta elevación del sentimiento amoroso que el amante aprisiona en su alma sin cerco confluye, gracias al cansancio, en una comunión entre el alma y el cuerpo que atraca en la consumación del amor: «La misma fusión de cuerpo y alma que la quietud (cumplirse del amor) consigue, se logra ahora» (Feal 119). Así, la memoria de este cuerpo, prodigada por la fatiga de la pasión, encuentra correspondencia en el alma, que lleva el recuerdo a la otra ribera, y en las cenizas enamoradas de Quevedo que mantienen, pese a su inanidad, el recuerdo constante de un amor que derroca a la misma muerte: «Y la carne se siente / júbilo de asunción al encargarse / hoy, para el ser entero, / de recordar» (Salinas 1989, 159).

La herencia del tópico del amor más allá de la muerte que estos críticos han presentado en la figura de Juan Ramón Jiménez y Pedro Salinas¹⁴¹ continúa encontrando un eco descendente, según Vicente Granados, en los versos de «Navío sosegado que boga por un río», incluidos en el libro *Mundo a solas*, de Vicente Aleixandre: «Otras veces busca la solución en el “amor constante más allá de la muerte”. En los meses de la redacción del libro [...] se realizaba la reivindicación de Quevedo, y este autor era difundido ampliamente. En “Humano ardor” la presencia de Quevedo parece indudable» (Granados 283). Este poemario, que fue redactado antes de la Guerra Civil española y que apareció publicado en 1950, constituye para los especialistas no solo un fruto poético teñido de surrealismo¹⁴², sino un canto a la desesperanza y «a la destrucción sin amor» (Granados 279): «El poeta regresa a los abismos más pesimistas de la soledad y la desesperación,

¹⁴¹ Francisco J. Díez de Castro en su artículo «Los poetas del 27 y Quevedo» también pone en relación la elevación del sentimiento amoroso de Francisco de Quevedo y de Pedro Salinas. Sin embargo, la analogía establecida resulta tan parca que no da lugar a un análisis detenido.

¹⁴² Vicente Granados en *La poesía de Vicente Aleixandre. (Formación y evolución)* (1977) habla de «existencialismo surrealista».

mientras el lenguaje poético se afila y acerca integrándose de nuevo en la más hermética irracionalidad» (Díez 2001, 162-163). La obra, que aparece precedida por el desolador verso de Quevedo «Yace la vida envuelta en alto olvido», se encuentra transida, en mayor o menos medida, por «una actitud filosófica negativa» (Zardoya 1954, 73) que lleva al poeta a una percepción dolorosa del mundo que habita: «Pero el hombre no existe» (Aleixandre 1968, 442). Así, en «Navío sosegado que boga por un río» el escritor, basándose en los contrastes metafóricos ya señalados por Vicente Cabrera en el artículo «El “Mundo a solas” de Aleixandre: Cosmovisión y metáfora del amor ausente» (1978), muestra en los primeros versos a una mujer de carácter apacible —«a veces me pregunto si tu cuerpo es un ave» (Aleixandre 1968, 451)— que contrasta brutalmente con la visión que el poeta ofrece de ella en la penúltima estrofa: «eres soberbia como el desnudo sin árboles, / violenta como la luna enrojecida / y ardiente como el río que un volcán evapora» (Aleixandre 1968, 452). Esta mujer que funciona como catalizador de la angustia del poeta y que provoca en él, como dictamina Cabrera, un torbellino de emociones que le hacen pasar de la contemplación a un desconcierto que termina trocándose en acatamiento, incita en el lírico la certidumbre de que el amor, como afirma Zardoya, se identifica con la muerte: «Morir, morir es tener en los brazos un cuerpo / del que nunca salir se podrá como hombre» (Aleixandre 1968, 452). La parca, después del enamoramiento, no será «aquel nombre que de niño pasaba» (Aleixandre 1968, 452) ni «ese pelo negrísimo que ondea» (Aleixandre 1968, 452), sino que será esa fémica y la sensual relación que con ella se establece: «Tus labios son esa suave tristeza que ciega cuando / alguien pone su pobre boca humana» (Aleixandre 1968, 451). Sin embargo, a pesar de la creencia de que el amor es muerte el poeta seguirá sintiéndose atraído por esa mujer antagónica que le requiere —«y que, hermosa o terrible, aves enfurecidas / entre pestañas vuelan, y cantan, o aún me llaman» (Aleixandre 1968, 452)— y que conseguirá, gracias a la pasión que media entre ambos, que el poeta perdure no como ceniza sino como «gota de plomo» que vence a la muerte: «Pero acaso quedar como gota de plomo, resto en tierra visible de un ardor soberano» (Aleixandre 1968, 452).

El ascendente quevedesco en torno a este tópico que Vicente Granados vislumbro en el poema de Vicente Aleixandre y que se ha convertido en lugar común dentro de las investigaciones en torno a la influencia de don Francisco, da paso a la sucinta analogía que Alberio Acereda planteó en torno a la vinculación amorosa que media entre los sonetos «¿Qué importa blasonar del albedrío» y «Si mis párpados, Lisi, labios fueran» de Francisco

de Quevedo y las composiciones de Aleixandre, «Pero otro día toco tu mano. Mano tibia» y «Extraña sensación cuando vemos a nuestra amada», incluidas en *Historia del corazón*:

En uno de sus poemas de *Historia del corazón* (1954), titulado «Mano entregada», por ejemplo, Aleixandre poetiza la relación amorosa por el contacto de la mano, y en otro del mismo libro, el titulado «Con los demás», el paralelo con Quevedo aún está más claro pues la relación erótica es también por los ojos (Acereda 2001, 21).

El libro *Historia del corazón* (trazado entre 1945 y 1953 y publicado en 1954) supone, para Díez de Revenga, la revelación de un nuevo aliento poético en la creación de Aleixandre:

Nueva mirada, nuevo espíritu [...] nueva visión del mundo exterior—el poeta se fija en otros seres, en otros objetos, en otras zonas del mundo, diferentes de las que hasta entonces habían sido habituales en él—, y nuevo espíritu, es decir, que el poeta, simultáneamente, está adoptando una nueva conformación mental personal, una nueva actitud (Díez 1999, 148).

Esta percepción del crítico, que encuentra apoyo en las declaraciones que el poeta vertió con posterioridad y que él mismo se encargó de recuperar, resulta palmaria en los dos poemas señalados por Acereda pues en ellos el concepto de temporalidad y el amor, que el poeta convierte aquí en tema esencial, se dan la mano: «El vivir humano, tema central, se canta aquí desde una doble vertiente. Visión del hombre vivido, desde la conciencia de la temporalidad [...] Y visión del amor como símbolo trascendido de solidaridad con los hombres ante “los términos de su vivir”» (Díez 1999, 148).

En la primera composición «Pero otro día toco tu mano. Mano tibia» el yo lírico que «es sobre todo el amante [...] el amante cuyo amor es pasión» (Bousoño 53) presencia la propagación del amor a través del contacto con la mano del ser amado: «Oh carne dulce, que sí se empapa del / amor hermoso» (Aleixandre 1968, 686). Esta comunicación amorosa que se difunde como un río cargado de sonoridad por las «venas tibias» —«por dentro, recorriendo despacio como sonido puro / ese cuerpo, que ahora resuena mío, mío poblado de / mis voces profundas» (Aleixandre 1968, 686)— encuentra el obstáculo del «duro hueso»: «Por eso, cuando acaricio tu mano, sé que sólo el / hueso rehúsa / mi amor» (Aleixandre 1968, 686). De este modo, la materia ósea se interpone, simbólicamente, entre el enamorado y su objeto de deseo impidiendo que se produzca, como inquiere Bousoño, la total comunión amorosa entre ambos, lo que provoca, en el yo lírico, un sentimiento de pesar:

Siempre hay una región en el alma del ser amado [...] donde el amante no puede penetrar: he ahí la significación [...] del «duro hueso insobornable, el triste hueso adonde no llega nunca el amor». Y ante ese inexorable hueso u obstáculo obstructor del envío amante surge [...] la melancolía (Bousoño 321).

El diálogo amoroso motivado por el tocamiento de las manos que Aleixandre poetiza en este poema fue equiparado por Alberto Acereda, en «De Quevedo a Darío. Resonancias líricas y actitud vital» (2001) con el soneto de Quevedo, «¿Qué importa blasonar del albedrío»: «En uno de sus poemas de *Historia del corazón* (1954), titulado «Mano entregada», por ejemplo, Aleixandre poetiza la relación amorosa por el contacto de la mano» (Acereda 2001, 21) Esta comparación establecida por el crítico peca de una cierta ambigüedad o, si se quiere, generalidad ya que la «risa», los «ojos» y las «manos» de la dama quevedesca, manifiestas en el tópico petrarquista, se constituyen como sinécdoques de la tirana belleza de la amada: «Una risa, unos ojos, unas manos / todo mi corazón y mis sentidos / saquearon, hermosos y tiranos» (Quevedo 1995, 487). Estos elementos que arrastran al amante hacia la destrucción y que no se mofan de su triunfo ni se compadecen de su desgracia —«Y no tienen consuelo mis gemidos, / pues ni de su victoria están ufanos, / ni de mi perdición compadecidos» (Quevedo 1995, 487)— no ejercen la misma función que en el poema de don Vicente pues frente a la beldad de los atributos que aprisionan el alma quevedesca el roce de las manos en Aleixandre (movimiento impensable dentro de los márgenes propios del petrarquismo y el amor cortés de los que hace gala este soneto) denota la insatisfacción del amante ante la imposibilidad de la plena realización amorosa: «sintiendo bajo la piel ala del duro hueso / insobornable, el triste hueso adonde no llega nunca / el amor» (Aleixandre 1968, 686).

Alberto Acereda que presintió en este par de poemas una analogía basada en la conversación amorosa que se establece a través de las manos, hace lo propio en «Si mis párpados, Lisi, labios fueran» y «Extraña sensación cuando vemos a nuestra amada» en los que intuye una similar correlación sensual: «el titulado “Con los demás”, el paralelo con Quevedo aún está más claro pues la relación erótica es también por los ojos» (Acereda 2001, 21). En la composición, «Extraña sensación cuando vemos a nuestra amada», el poeta mantiene con su objeto de deseo un diálogo ocular en el que se aprecia una reformulación de las concepciones científicas medievales —«Nos mira con ojos grandes, ojos absortos, dulces. / Allí impresos todavía están los besos, los favores, los largos silencios» (Aleixandre 1968, 775)— y un marcado erotismo: «Las largas navegaciones quietas en el cuarto del amor, los envíos, / las altas mareas, las briosas constelaciones fúlgidas que han visto al cuarto bogar» (Aleixandre 1968, 775). Esa sensual conversación que los amantes mantienen aún rodeados de gente —«Pero tu alma cambia / largos besos conmigo, mientras hablas, y escuchan» (Aleixandre 1968, 776)— y que constituía la meta

del amante quevedesco —«y, en público, secretos los amores» (Quevedo 1995, 491)— vivifica a los enamorados que se sienten, gracias a su pasión, unidos por encima del estruendo, de los fallecidos y de los salvados: «Todos callan. Los muertos. Los salvados. Vivimos» (Aleixandre 1968, 776). Este coloquio de los ojos que formula Aleixandre parece tener su antecedente, como dictamina Acereda, en el soneto quevedesco «Si mis párpados, Lisi, labios fueran» en el que el amante (teniendo siempre presente, como se ha expresado con anterioridad, las tradiciones amorosas que confluyen en este poema quevedesco) da la impresión de querer violentar ciertos límites impuestos por la tradición al metaforizar sus ojos en labios.

La relación de carácter erótico que Alberto Acereda Extremanía lleva a cabo entre Francisco de Quevedo y Vicente Aleixandre queda relegada, nuevamente, al tópico del amor triunfante sobre la muerte. Esta entretejida dimensión del amor y la muerte en la poesía de don Francisco que los investigadores anteriores presintieron en algunos poetas de la Edad de Plata y que no está exenta, según reza José Manuel Blecua, de una evidente originalidad, fue analizada por Rosa Chacel en la obra *Saturnal*, y en el artículo «Quevedo: dos sonetos unánimes y uno singular»: «Las ideas de la vida y muerte unidas y agitadas en inagotables combinaciones generadoras, reproductoras, multiplicadores, girando en la espiral de la energía de amor» (Chacel 1989b, 211). En ambos textos, la escritora examina «Si hija de mi amor mi muerte fuese» y «Cerrar podrá mis ojos la postrera», sonetos que presentan, para la poeta, indiscutibles puntos de contacto y que ejemplifican la columna axial del universo poético de don Francisco: «Exprimir estos dos sonetos es como elaborar un dechado con los materiales más acendrados de Quevedo» (Chacel 1993, 66). Este par de composiciones en las que la autora distingue el latido de la voz quevedesca manifiestan, mediante la pervivencia de la memoria, «la pugna agónica de *ser* y *no ser*» (Chacel 1993, 66): «En los dos trata de faltar a una ley, la de la humana mortalidad. Pero falta a ella imponiéndole otra, en la que cree como si fuera patrimonio suyo, la memoria» (Chacel 1993, 66). En el soneto «Si hija de mi amor mi muerte fuese», que genera, como dictamina Julián Olivares, «un concepto metafísico de características fascinantes» (Olivares 190), el yo lírico alumbra la dichosa posibilidad de que el amor engendre su fallecimiento. Esta muerte, provocada por el sentimiento amoroso, supondría no solo la pervivencia del amor en la tumba del amante sino el recuerdo de este sentimiento que el alma portaría más allá del río Leteo: «De esotra parte de la muerte dura, / vivirán en mi sombra mis cuidados, / y más allá del Lete mi memoria» (Quevedo 1995, 499). El memento de esta muerte nacida

del amor que consigue que la beldad de la amada no caiga en el olvido granjea al amante un reconocimiento basado en una paradójica inmortalidad enraizada en la muerte: «y el no ser por amar será mi gloria» (Quevedo 1995, 499). Esta gloria, «sumida en el no ser» (Chacel 1993, 66) de la que hablaba Rosa Chacel, difiere del concepto de trascendencia que impera en «Cerrar podrá mis ojos la postrera» pues mientras que en el primer poema el hombre está condenado a morir para subsistir, en el segundo soneto las médulas y las venas que arden consumidas por la pasión necesitan ser para conservar «su obstinado existir» (Chacel 1993, 66).

Este enfrentamiento metafísico entre el ser y no ser que la autora percibió en la órbita poética de estos dos sonetos cede su lugar al diálogo amoroso, alejado del amor humano, que Chacel presintió en «Esta que duramente enamorada»: «El amor humano, aquí, se echa a un lado como se rechaza la impertinencia de un niño que interrumpe la meditación» (Chacel 1993, 67). En este poema el amante procura asimilarse a esta piedra imán eternamente embelesada por el Norte —«Quevedo [...] contempla a la piedra que galantea el Norte, ¡inaudita metáfora!, casi licencia poética» (Chacel 1993, 68)— para que su alma encuentre en ella la forma de la pasión que consume su alma: «y al éxtasi que tiene por tarea / imite l'alma en astros abrasada» (Quevedo 1995, 506). Esta piedra que orientará la devoción del enamorado y que permitirá el ilusorio contacto con la amada —«maestro de mi amor ausente sea» (Quevedo 1995, 506)— conseguirá que su rumbo no se desvíe a pesar del dolor que siente: «enseñe a navegar mi pensamiento: / porque de la atención a su luz pura / no le aparten suspiros ni lamento» (Quevedo 1995, 506). Este soneto, que Chacel analiza y bautiza como único gracias a su «maravillosa complejidad conceptual» (Chacel 1993, 69), representa, para la poetisa, la concepción quevedesca del amor como sentimiento que todo lo impregna y que consigue aprisionar todas las cosas: «Todo [...] vive de ese amor, todo vive en su cárcel mientras vive» (Chacel 1993, 68).

La concepción quevedesca del amor más allá de la muerte que Rosa Chacel examinó en estos dos escritos volvió a ser refrendada por Luis Sainz Medrano que en su libro *Pablo Neruda. Cinco ensayos* (1996) conectó este tópico quevedesco con el triunfo del amor sobre la muerte visible en la antología del poeta chileno *La espada encendida*:

la pasión de raíz quevedesca [...] sigue en Neruda hasta el final. Ahí está como indiscutible prueba esa honda exaltación del amor triunfante sobre la muerte en “La espada encendida” (1970), desde el primero hasta el último de los versos, que pueden sintetizarse en éstos: «Dice Rosía: Desde toda la muerte / llegamos al comienzo de la vida» (Sainz 49).

En *La espada encendida* Pablo Neruda ofrece al lector una fábula apocalíptica teñida, aún con todo, de un carácter esperanzado, en la que Rhodo y Rosía deben afrontar el holocausto final:

En esta fábula se relata la historia de un fugitivo de las grandes devastaciones que terminaron con la humanidad. Fundador de un reino emplazado en las espaciosas soledades magallánicas, se decide a ser el último habitante del mundo, hasta que aparece en su territorio una doncella evadida de la ciudad áurea de los Césares.

El destino que los llevó a confundirse levanta contra ellos la antigua espada encendida del nuevo Edén salvaje y solitario.

Al producirse la cólera y la muerte de Dios, en la escena iluminada por el gran volcán, estos seres adánicos toman conciencia de su propia divinidad (Neruda 1977, 9).

Los dos personajes, identificados con Adán y Eva, que se desenvuelven en una atmósfera hostil de indudable naturaleza bíblica —«llovía con las gotas del diluvio, / con las campanas del cielo: / los setecientos lagos / se encrespaban / silbando, y tomo el mundo / olor a humo mojado» (Neruda 1977, 72)— viven una historia de amor que les hace oscilar entre la pasión y la culpa, entre la devastación y el conocimiento: «Algo había en el fruto / o en el conocimiento, / un síntoma, un gusano / que roía» (Neruda 1997, 69). Ese amor sensual, plagado de incertidumbres por el que navegan Rosía y Rhodo—«Te amo con todo el miedo subterráneo» (Neruda 1997, 90)—, y que nace con el deseo carnal que provoca en el hombre la visión desnuda de la mujer, consigue que el volcán, símbolo de la divinidad y de la cólera de Dios, remita ante el fruto que la fémina alberga en su vientre: «Ella sintió crecer adentro de ella / no la razón, sino una rosa dura, / una pasión como una cruz de piedra, / un grito vegetal de sus raíces» (Neruda 1977, 107). La anulación de «la espada del castigo» (Neruda 1977, 96) —«La venganza del fuego quedó atrás. / El volcán abdicó su profecía» (Neruda 1977, 124)—, lograda a través del amor y la consumación del deseo revela a la pareja su entidad divina y su eternidad nacida de la muerte: «Desde toda la muerte / llegamos al comienzo de la vida» (Neruda 1977, 130).

La certera visión de Medrano sobre la presencia de este tópico en *La espada encendida* de Pablo Neruda da paso a la analogía que, con anterioridad, Amado Alonso había planteado entre el verso «llamas húmedas quemando el cielo» del poema «Si solamente me tocarás el corazón» de Pablo Neruda, y la estrofa «Siempre con duplicado Sirio cueces / las entrañas, haciendo hervir los mares / y nadar llamas húmedas los peces» (Quevedo 1995) del soneto de Francisco de Quevedo «También tiene el amor su astrología»:

Agua y fuego, los contrarios [...] «Llamas húmedas» son «la sangre llameante del corazón»; «las olas hechas llamas», como símbolo de exasperación de la angustia. El decir llamas húmedas en el sentido de llamas líquidas o de aguas llameantes remonta a Quevedo, en el soneto galante Astrología

del cielo de Lisi. Los ojos de Lisi son la estrella Sirio duplicada, y su mirada ardiente hace arder las aguas (Alonso 1997, 287).

En este soneto, de evidentes raíces neoplatónicas y petrarquistas, Francisco de Quevedo muestra a una hermosa dama cuyo rostro es el mismísimo cielo: «juzgando por tu cielo, en cuya esfera / rigen familia ardiente noche y día» (Quevedo 1995, 513). Ese bello firmamento se encuentra supeditado a los designios de los ojos de Lisi que con su ascendente consiguen generar no solo constelaciones severas o benignas sino incendiar entrañas, mares, peces y mantener por más tiempo la canícula: «Dos soles que confinan en lugares / miro en el Can, y con la luz que creces / multiplica el amor caniculares» (Quevedo 1995, 514). Esos globos oculares que tienen potestad para hacer arder a la misma tierra, enraizados, como se ha dicho, en concepciones petrarquistas y neoplatónicas, no parecen guardar relación con las «llamas húmedas» del poema «Barcarola»¹⁴³ incluido en la segunda *Residencia* nerudiana. El poema de Pablo Neruda es un canto dolorido en el que el poeta requiere el contacto del ser amado para que este sea consciente de la angustia que lo anega: «si soplarás en mi corazón, cerca del mar, llorando, / sonaría con un ruido oscuro, con sonido de ruedas de tren / con sueño, / como aguas vacilantes, como el otoño en hojas, / como sangre» (Neruda 2005, 303). Esa congoja del lírico cegado por la ausencia, que resulta visible en esas «llamas húmedas quemando el cielo» que ya inquirió Amado, responden al dolor y la tristeza que impregnan el corazón del enamorado y no a la metáfora astrológica de Francisco de Quevedo.

¹⁴³ «El término barcarola designaba en su origen un canto de gondoleros venecianos, mimético y frecuentemente improvisado, que llegará a incluirse más tarde en las composiciones de ópera, valorándose como pieza vocal o instrumental independiente durante el romanticismo» (Tovar 80).

9. Conclusión

Quien deja un libro, deja un hombre, se deja a sí mismo
(Unamuno)

La presencia de Francisco de Quevedo en la Edad de Plata, ya apuntada por investigadores como Vicente Granados o Juan Manuel Rozas y analizada por José Luis Calvo Carilla ha resultado ser, frente a la parcial elusión de la crítica, una constante en las manifestaciones de los escritores de las primeras décadas del siglo XX. Esta influencia — que Calvo Carilla centralizó ante todo en los años previos a la sublevación, como consecuencia de la «minusvaloración» que Góngora sufrió en el simbólico año de 1927—, y que obedece no solo al contexto histórico o artístico sino al clamor de los poetas por recuperar a los clásicos resulta visible no solo en los escritores de la joven literatura sino en otros muchos artistas que, con anterioridad y posteridad a la Guerra Civil española, oscilaron entre la celebración y la condena que les sugerían los modos quevedescos. Las declaraciones de los artistas de la Edad de Plata y de los estudiosos que se encargaron de ponderar la relación entre Francisco de Quevedo y los creadores enmarcados en la horquilla temporal comprendida entre 1900 y 1945 lejos de asentarse únicamente en cuestiones hermenéuticas se sustentaban, en muchos casos, en posturas intimistas que contaminaban el legado poético de don Francisco. Para un número significativo de estos poetas, Quevedo no se caracterizaba por su ejemplo neoestoico, por su vena satírica o por sus eclécticos versos amorosos sino por su resolución humana. Esta relectura, auspiciada por autores como Carmen de Burgos, Pablo Neruda o Antonio Aparicio, muestra un interés por la individualidad del hombre y ahondan, de una manera u otra, en diferentes aspectos que dejan de lado la concepción poética quevedesca en pro de unas leyendas que el tiempo y los estudiosos de su obra se encargaron de privilegiar. La imagen de Quevedo, concebida en su siglo desde una dimensión moral, satírica e irreverente evoluciona hasta desembocar, durante el Romanticismo, en la figura de un hombre que no solo era un galanteador o un moralista sino que se oponía al despotismo del régimen y que luchaba encarecidamente contra las injusticias y los malos usos de los poderosos. Esta noción preeminente en el Romanticismo que fue absolutamente asimilada por muchos de los poetas de la Edad de Plata, véase el ejemplo de Juan Ramón Jiménez, sirvió también a algunos especialistas que, en su afán por establecer una comparativa entre el artífice de *Canta sola a Lisi* y los escritores de los primeros años del siglo XX, esgrimieron, como principio de autoridad, no

solo cuestiones puramente biográficas que resultaban de nulo interés para la investigación sino juicios incardinados en los mitos que se habían acumulado sobre don Francisco.

De este modo, la visión de Quevedo que manifestaron ciertos poetas de la Edad de Plata y algunos de los investigadores encargados de analizar las analogías que mediaban entre el poeta barroco y los escritores de la primera mitad del siglo XX se encontraba enraizada en la mutabilidad y en la capacidad de los artistas para acomodar a Francisco de Quevedo, como expresaba Alfonso Rey, a sus propias creencias. Así sucedió con Miguel de Unamuno que encontró en el versificador del Siglo de Oro, a raíz de la experiencia del destierro, a un alma afín, con Pedro Pérez-Clotet que defendió la capacidad crítica y la valentía de aquel hombre que no guardó silencio ante los abusos, o con María Zambrano que, durante sus años de ostracismo, quiso ver en don Francisco, mediatizada sin duda por la situación del individuo en un contexto histórico convulso, al precursor del existencialismo. Lo mismo puede decirse de algunos críticos como Josse de Kock o Florence Delay que adaptaron a Quevedo a su conveniente escala de valores para demostrar, sin tomar en consideración las leyendas apócrifas que pesan sobre el poeta del Siglo de Oro, la comunión existente entre el poeta áureo y los creadores de la Edad de Plata. Este Quevedo mudable que lució tantos ropajes, que se adaptó, como el mismo Don Quijote, a los valores que cada escritor tuvo a bien otorgarle y que nunca dejó de disfrutar de aquella gloria parcial de la que habló Jorge Luis Borges no solo fue señalado como precursor de diferentes corrientes sino que determinados críticos le atribuyeron la paternidad de ciertas concepciones, como el de la mujer esquiva o los tópicos petrarquistas, que lejos de ser propiedad quevedesca se alzaban como motivos de largo recorrido.

No obstante, estas relecturas a nivel biográfico y humano en las que se apoyaron los artistas de la Edad de Plata en sus juicios valorativos, y los investigadores encargados de señalar las analogías que mediaban entre el poeta del Siglo de Oro y los artistas del siglo XX no son por sí mismas constitutivas de toda la gama de valores y tradiciones que los escritores y los investigadores presintieron en el ascendente quevedesco. Así, escritores como Ernesto Giménez Caballero o Gerardo Diego, dejando de lado las ideas caducas y las falsas imágenes, reivindicaron el legado estoico y la explosión sentimental de la poesía de raigambre amorosa de don Francisco mientras que otros, como Rosa Chacel o Juan Chabás, centraron sus disquisiciones en el rico pensamiento quevedesco y en la diestra mano que perfiló el fustigador y mordaz universo de los *Sueños*. Estas impresiones proclamadas por los poetas de la Edad de Plata que no frecuentan las cuestiones formales y

que se detenían, en mayor medida, en los destellos que vislumbraban en los subgéneros cultivados por Quevedo y en la concepción del hombre, lejos de ser homogéneas pecaban de una cierta anarquía que no conseguía establecer, ni siquiera entre la discutible premisa generacional, una visión compacta de don Francisco. Sin embargo, aunque las declaraciones de estos autores adoleciesen de una cierta heterogeneidad no sucedía lo mismo con los estudios llevados a cabo por la crítica que lejos de enraizarse en posturas sumamente contradictorias prestaron una atención especial a la influencia del Quevedo amoroso —denostado durante muchos años por parte de la crítica—, metafísico, surrealista y neoestoico. Estas corrientes celebradas y analizadas por los investigadores que han resultado ser fuente primordial de la presente investigación, y que han sido refutadas, en muchos casos, desde la premisa del «vasallaje» que Francisco de Quevedo profesaba a ciertas tradiciones o desde la concepción y la creencia de que las comparativas establecidas se encontraban incardinadas en el anacronismo, y en supuestos que transgredían el estilo de cada contexto, también fueron secundadas gracias a la huella quevedesca perceptible en muchos de los escritos de los poetas de la Edad de Plata. De este modo, mientras ciertas hipótesis como las de Alberto Acereda o Arcadio López-Casanova se rebatieron tomando como base la arriesgada concepción de un Quevedo rezumante de la misma sensualidad que desprendía Rubén Darío o la herencia exclusiva de un don Francisco en los tópicos petrarquistas de la poética de Miguel Hernández, otros postulados como los de Anne Marie Couland o José Luis Calvo Carilla hallaron un eco descendente en este trabajo.

Aún con todo, estas manifestaciones que coparon, a pesar de los intermitentes y someros alegatos de los creadores de la Edad de Plata, las páginas de un copioso número de monografías no pueden considerarse como los únicos vestigios de Quevedo en las primeras décadas del siglo XX ya que mientras ciertos escritores, como Manuel Altolaguirre o Federico García Lorca dan muestras de la españolidad de don Francisco otros, como Ramón Sijé, alaban la espiritualidad del poeta barroco. Estos otros ejemplos, que podrían aumentarse con las teorías de algunos críticos como la de Francisco Díaz de Castro —que aprecia en los momentos americanos de Salinas, el requerimiento de un Quevedo satírico moral— con el análisis pormenorizado, ya iniciado por Bellini, de la herencia de Francisco de Quevedo en Hispanoamérica o con los apuntes del estilo quevedesco generados por Gerardo Diego que se oponían a las formulaciones de Miguel de Unamuno, no han encontrado espacio en el presente análisis debido a la naturaleza del mismo y a las limitaciones temporales que acompañan a todo trabajo académico. Sin

embargo, la elusión de estas especulaciones, de «menor» repercusión, así como la pretensión de hallar en algún momento a nuevos autores que compartan esta admiración por el poeta barroco se presentan no solo como focos irradiadores de futuras investigaciones, sino como piezas fundamentales que habrán de completar el panorama de la influencia de Francisco de Quevedo en el horizonte de la Edad de Plata.

10. Bibliografía

- Abad Merino, Luis Mariano. «De nuevo sobre el “silbo de afirmación en la aldea”. *Presente y futuro de Miguel Hernández: actas del II Congreso Internacional Miguel Hernández, Orihuela-Madrid 26-30 de octubre de 200*. F. Ramírez, A.L. Larrabide Achútegui, J. J. Sánchez Balaguer Ed. Orihuela. Fundación Cultural Miguel Hernández, 2004. 549-565.
- Abellán, José Luis. *Historia crítica del pensamiento español: Del Barroco a la Ilustración (siglos XVII y XVIII)*. Madrid: Espasa Calpe, 1981.
- Acereda Extremanía, Alberto. «La expresión del alma en el modernismo: relaciones contextuales entre la "Sonatina" de Rubén Darío y algunos escritos de Amado Nervo». *Hispanófila* 115 (1995): 29-38.
- _____. *El lenguaje poético de Miguel Hernández: (El rayo que no cesa)*. Madrid: Pliegos D.L. 1996.
- _____. «De Quevedo a Darío. Resonancias líricas y actitud vital». *La Perinola* 5 (2001): 11-23.
- Alberti, Rafael. «Don Francisco de Quevedo, poeta de la muerte». *Revista Nacional de Cultura de Caracas* XXII (1960): 6-23.
- _____. *Prosas encontradas (1924-1942)*. Madrid: Ayuso, 1970.
- _____. *El hombre deshabitado. Noche de guerra en el Museo del Prado*. Sevilla: Alfar, 1991.
- _____. *Correspondencia a José María Cossío: Seguido de Auto de Fe y otros hallazgos inéditos*. Valencia: Pre-Textos, 1998.
- _____. *La arboleda perdida*. Madrid: Alianza Editorial, 1999.
- Aleixandre, Vicente. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1968.
- Alonso Cortés, Narciso. *Quevedo en el teatro y otras cosas*. Valladolid: Imprenta del Colegio Santiago, 1930.
- Alonso, Amado. *Poesía y estilo de Pablo Neruda*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1997.
- Alonso, Dámaso. *Ensayos sobre poesía española*. Madrid: *Revista de Occidente*, 1944.
- _____. *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid: Gredos, 1971.
- _____. Ed. Adriano del Valle. *Obra poética*. Madrid: Editora Nacional, 1977.

- _____. *Obras completas VIII. Comentarios de textos*. Madrid: Gredos, 1985.
- _____. *Antología de nuestro monstruoso mundo*. Madrid: Cátedra, 1985.
- _____. *Poetas españoles contemporáneos*. Madrid: Gredos, 1988.
- Altolaguirre, Manuel. *Epistolario, 1925-1959*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2005.
- _____. *El caballo griego. Reflexiones y recuerdos (1927-1958)*. Madrid: Visor de Libros, D.L., 2006.
- Anderson, Andrew A. «García Lorca como poeta petrarquista». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 435-436 (1986): 495-518.
- Aparicio, Antonio. *Ardiendo en ira*. Madrid: Editora Nacional.
- Aranda, Francisco. *El surrealismo español*. Barcelona: Editorial Lumen, 1981.
- Arango, Manuel Antonio. *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*. Madrid: Fundamentos, 2005.
- Arbeleche, Jorge. *El amor y la muerte en la poesía española*. Montevideo: Acali Editorial, 1978.
- Arellano, Ignacio. «La amada, el amante y los modelos amorosos en la poesía de Quevedo». *La poésie amoureuse de Quevedo*. M-L Ortega (dir). Fontenay-aux-Roses: ENS éditions, 1997. 71-84.
- Arellano, Ignacio y Lía Schwartz ed. Francisco de Quevedo. *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas*. Barcelona: Crítica, 1998.
- _____. Ed. Francisco de Quevedo. *Los sueños*. Madrid: Cátedra, 2013.
- _____. Ed. Francisco de Quevedo. *Poesía burlesca. Tomo I: Romances. Cervantes virtual* 2007. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/poesia-burlesca-tomo-i-romances--0/>. Web 6 Ene 2019.
- Astrana Marin, Luis. «Quevedo, satírico». *La Ilustración española y americana* 22 de junio de 1917 (accesible online en: <http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?lang=es&q=id:0001066626>). Web. 29 Ene. 2019.
- _____. «Quevedo, satírico. Las cartas del Caballero de la Tenaza». *La Ilustración española y americana* 8 de octubre de 1917 (accesible online en: <http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?lang=es&q=id:0001066626>). Web. 29 Ene. 2019.
- _____. «Quevedo, satírico. Los médicos bajo la pluma del Sr. De la Torre de Juan Abad». *La Ilustración española y americana* 22 de octubre de 1917

- (accesible online en:
<http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?lang=es&q=id:0001066626>). Web.
 27 Ene. 2019.
- _____. «Una investigación en el Archivo de San Ginés. Hallazgo de documentos inéditos sobre Quevedo». *El Imparcial* 21 de diciembre de 1924 (accesible online en:
<http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?q=id:0000189234&lang=es>). Web.
 27 Ene. 2019.
 - _____. «Una carta inédita de Quevedo». *El Imparcial* 29 de marzo de 1925 (accesible online en:
<http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?q=id:0000189234&lang=es>). Web.
 25 Ene. 2019.
 - _____. «Otro texto de “El Buscón”». *El Imparcial* 15 de mayo de 1927 (accesible online en:
<http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?q=id:0000189234&lang=es>).
 - _____. «Consideraciones finales sobre El Buscón». *El Imparcial* 22 de mayo de 1927 (accesible online en:
<http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?q=id:0000189234&lang=es>). Web.
 25 Ene. 2019.
 - _____. *El cortejo de Minerva*. Madrid: Espasa Calpe, 1930.
 - _____. *Gente, gentecilla y gentuza. Críticas y sátiras*. Madrid: Reus, 1930.
 - _____. *Epistolario completo de Don Francisco de Quevedo y Villegas*. Madrid: Instituto Editorial Reus, 1946.
 - _____. *Quevedo, el gran satírico*. Madrid: Boris Bureba, 1955.
 - Ayala, Francisco. *Experiencia e invención (Ensayos sobre el escritor y su mundo)*. Madrid: Taurus, 1960.
 - Azaña, Manuel. *Obras completas. Vol. II. Junio de 1920-abril de 1931*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2007.
 - Bacarisse, Mauricio. *Poesía completa*. Barcelona: Anthropos, 1989.
 - Balakrishnan, Majula. «Análisis de *El caballero de las espuelas de oro* de Alejandro Casona». *Boletín del Real Instituto de Estudios Asturianos*. (1994): 303-342.
 - Balcells, José María. *Miguel Hernández corazón desmesurado*. Barcelona: Editorial Dirosa, 1975.

- _____. «Algunas musas castellanas de Miguel Hernández». *Litoral: revista de poesía y el pensamiento* (1978): 79-84.
- _____. «Quevedo desde sus ángulos de contradicción». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 361-362 (1980): 71-84.
- _____. «De Quevedo a Miguel Hernández». *Revista de Investigación y Ensayos del Instituto de Estudios Alicantinos* 36 (1982): 73-108.
- _____. *Miguel Hernández*. Barcelona: Teide, 1990.
- _____. «El rayo que no cesa desde la intertextualidad». *Presente y futuro de Miguel Hernández: actas del II Congreso Internacional Miguel Hernández, Orihuela- Madrid, 26-30 de octubre de 2003*. J. J Sánchez Balaguer, F. Ramírez Ed. Orihuela: Fundación Cultural Miguel Hernández, 2004.
- _____. *Sujetado rayo*. Madrid: Devenir, 2009.
- Barga, Corpus. *Crónicas literarias*. Madrid: Editorial Júcar, 1985.
- Barrera López, José María. «Pedro Pérez-Clotet en su centenario» *Campo de Agramante: revista de literatura* 3 (2003): 6-18.
- Barrero Pérez, Oscar. «El tratamiento de la historia en la obra de Casona: héroes no problemáticos y pueblo no revolucionario». *Actas del "Homenaje a Alejandro Casona (1903-1965)"*. Congreso Internacional en el centenario de su nacimiento. A. Fernández Insuela, M^a del C. Alfonso García, M^a Crespo Iglesias, M^a Martínez-Cachero Rojo, M. Ramos Corrada Ed. Oviedo: Fundación Universidad de Oviedo, 2004. 125-148.
- Bartra, Agustí. «Los temas de la vida y la muerte en la poesía de Antonio Machado, García Lorca y Miguel Hernández». *Cuadernos Americanos* (1962): 191-212.
- _____. *Diccionario de citas*. Barcelona: Grijalbo. D.L. 1986.
- Bellini, Giuseppe. *Quevedo y la poesía hispanoamericana del siglo XX: Vallejo, Carrera Andrade, Paz, Neruda, Borges*. New York: Eliseo Torres & Sons, 1976.
- _____. «Neruda y sus poetas». *América y sin nombre. Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante: Reciperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano* 7 (2005): 26-33.
- Benítez, Rubén. «Jorge Guillén and the Will to Form». *Hispanic Review* 1 (1981): 23-42.
- Bergamín, José. *De una España peregrina*. Madrid: Al-borak, 1972.

- _____. *Fronteras infernales de la poesía*. Madrid: La Rama Dorada, 2008.
- _____. *Las voces del eco: Antología poética*. Sevilla: Renacimiento, 2013.
- Blanco Aguinaga, Carlos. «Cerrar podrá mis ojos...tradición y originalidad». *Francisco de Quevedo* G. Sobejano Ed. Madrid: Taurus, 1984. 300-318.
- Blanco, Mercedes. «Del Infierno al Parnaso. Escepticismo y sátira política en Quevedo y Trajano Boccalini». *La Perinola*, 2 (1998): 155-193.
- _____. *Introducción al comentario de la poesía amorosa de Quevedo*. Madrid: Arco Libros, 1998.
- Blecua, José Manuel ed. Francisco de Quevedo. *Poemas escogidos*. Madrid: Castalia, 1974.
- _____. «El amor en la poesía de Pedro Salinas». *Sobre el rigor poético en España y otros ensayos*. Barcelona: Ariel, 1977. 155-166.
- _____. «Al margen de Homenaje». *Jorge Guillén, el hombre y la obra: actas del I Simposium Internacional sobre Jorge Guillén, Valladolid, 18-21 de octubre de 1993*. F.J Blasco Pascual, A. Piedra coord. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1993. 25-40.
- _____.Ed. Francisco de Quevedo. *Obra poética*. Madrid: Castalia, 1999
- Blüher, Karl Alfred. *Séneca en España. Investigaciones sobre la recepción de Séneca en España desde el siglo XIII hasta el siglo XVII*. Madrid: Gredos, 1983.
- Bonet, Juan Manuel. «Fallece en Caracas a los 84 años el poeta Antonio Aparicio». *ABC* 16 de julio de 2000 (acceso online en: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/2000/07/16/048.html>). Web. 24 Dic 2018.
- Bousoño, Carlos. *La poesía de Vicente Aleixandre*. Madrid: Gredos, 1968.
- Breton, André y Paul Elouard. *Diccionario abreviado del surrealismo*. Madrid: Siruela, 1991.
- Burgos, Carmen de. *La mujer moderna y sus derechos*. Valencia: Editorial Sempere, 1927.
- Cabrera, Vicente. «El “Mundo a solas” de Aleixandre: cosmovisión y metáfora del amor ausente». *Journal of Spanish Studies:Twentieth Century* 2 (1978): 77-96.
- Cacho Casal, Rodrigo. *La poesía burlesca de Quevedo y sus modelos italianos*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2003.

- _____. *La esfera del ingenio. Las silvas de Quevedo y la tradición europea*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2012.
- Calvo Carilla, José Luis: *Quevedo y la generación del 27 [1927-1936]*. Valencia: Pre-Textos, 1992.
- _____. «Dos ejemplos de la presencia de Quevedo en Cernuda y Alberti entre 1927 y 1936». *Quevedo a nueva luz: Escritura y política*. L.Schwartz, A. Carreira Ed. Málaga: Universidad de Málaga, 1997. 343-361.
- _____. «Quevedo y los poetas (1927-1936). Contextos y mediaciones de una recepción». *Revista Anthropos: Huellas del conocimiento* 6 (2001): 105-111.
- _____. «Quevedo en la encrucijada literaria y estética de los años veinte». *La Perinola*, 15 (2011): 21-36.
- Camón Aznar, José. *Ramón Gómez de la Serna en sus obras*. Madrid: Espasa Calpe, 1972.
- Canavaggio, Jean. *Historia de la literatura española*, VI. Barcelona: Ariel, 1995.
- Cano Ballesta, Juan. *La poesía de Miguel Hernández*. Madrid: Gredos, 1962.
- _____. *La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936)*. Madrid: Gredos, 1972.
- Cardona Pena, Alfredo. *Conversaciones y semblanzas*. Costa Rica: Universidad Estatal a Distancia, 1988.
- Carlos, Alberto J. «“Divagación”: la geografía erótica de Rubén Darío». *Revista Iberoamericana*, 64 (1967): 293-313.
- Carrasquer, Francisco. *Sender en su siglo: antología de textos críticos sobre Ramón J. Sender*. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, D.L. 2001.
- Carreira, Antonio. «El Conde-Duque de Olivares y los poetas de su tiempo». *Nueva revista de filología hispánica* 2 (2015): 429-56.
- _____. *A vueltas con el exilio: (de Juan José Domenchina a Gerardo Deniz)*. México: El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2015.
- Carreño, Antonio. «“Antología traducida” de Max Aub: la representación alegórica de la máscara». *Actas del séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: celebrado en Venecia del 25 al 30 de agosto de 1980*. Roma: Bulzoni, 1982. 281-288.
- Carrere, Emilio. *Antología*. Madrid: Castalia, 1999.

- Carreter, Fernando Lázaro. *Estilo barroco y personalidad creadora*. Madrid: Cátedra, 1992.
- Caudet Roca, Francisco. *Galdós y Max Aub: poéticas del realismo*. San Vicente del Raspeig: Publicaciones de la Universidad de Alicante, D.L.2012.
- _____. *Tirano Banderas de Valle Inclán: el paradigma sistémico de las dictaduras hispanas*. Berlín: Logos, 2016.
- Celaya, Gabriel. *Poesía, hoy (1968-1979)*. Madrid: Espasa Calpe, 1981.
- Chabás, Juan. *Breve historia de la literatura española*. Barcelona: Joaquín Gil, 1933.
- Chacel, Rosa. *Obra completa. Ensayo y poesía*. Valladolid: Centro de Estudios Literarios Fundación Jorge Guillén, 1989.
- _____. *Estación. Ida y vuelta*. Madrid: Cátedra, 1989.
- _____. «Quevedo: dos sonetos unánimes y uno singular». *Obra completa. Artículos II*. A. Rodríguez Fischer Ed. Valladolid: Centro de Estudios Literarios Fundación Jorge Guillén, 1993. 65-69.
- _____. *Obra completa. Diarios*. Valladolid: Centro de Estudios Literarios Fundación Jorge Guillén, 2004.
- Checa, Jorge. «Figuraciones de lo monstruoso: Quevedo y Gracián». *La Perinola* 2 (1998): 195-211.
- Chevallier, Marie. *Los temas poéticos de Miguel Hernández*. Madrid: Siglo XXI, 1978.
- Cifo González, Manuel. «Tradición y vanguardia en la poesía de Miguel Hernández». *Monteagudo: Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura* 15 (2010): 59-72.
- Ciocchini, Héctor. *Los trabajos de Anfitrión*. Argentina: Instituto de Humanidades Universidad Nacional del Sur, 1969.
- Ciplijauskaitė, Birutė. «Las sub-estructuras en “Campos de Castilla”». *Estudios sobre Antonio Machado*. J. Ángeles Ed. Barcelona: Ariel, 1977. 97-120.
- Clamurro, William H. «Quevedo y la lectura política». *La Perinola*, 5 (2001): 95-108.
- Close, Lorna. «El petrarquismo y los cancioneros en la poesía amorosa de Quevedo: el problema de la discriminación». *Cervantes virtual* n.d https://cvc.cervantes.es/literatura/quevedo_critica/p_amorosa/close.htm. Web. 27 Ene 2019.

- Cobos de A, Pablo. *Sobre la muerte en Antonio Machado*. Madrid: Ínsula, 1972.
- Coke-Enguídanos, Mervyn R. «Rubén Darío encouters Quevedo». *Hispanófila* 93 (1988): 47-57.
- Cossío, José María. *Los toros en la poesía castellana (estudio y antología)*. Vol. I. Madrid: Compañía Ibero-Americana de publicaciones, cop, 1931.
- _____. *Los toros en la poesía castellana (estudio y antología)*. Vol. II. Madrid: Compañía Ibero-Americana de publicaciones, cop, 1931.
- _____. *Notas y estudios de crítica literaria. Siglo XVII: Espinosa, Góngora, Gracián, Calderón, Polo de Medina, Solís*. Madrid: Espasa Calpe, 1936.
- _____. *Fábulas mitológicas en España*. Madrid: Espasa Calpe, 1952.
- _____. *Poesía española*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1952.
- Couland, Anne Marie. «La problematique du temps dans “Aire Nuestro”». *Homenaje a Jorge Guillén: 32 estudios crítico-literarios sobre su obra*. J. Ángeles Ed. Madrid: Ínsula, 1978. 165-183.
- Crosby, James O. *La tradición manuscrita de Los Sueños de Quevedo y la primera edición*. United States of America: Purdue University Press, 2005.
- _____. Ed. Francisco de Quevedo. *Poesía varia*. Madrid: Cátedra, 2008.
- Cruz y Raya. *Revista de Afirmación y Negación* 33 (1935).
- Cuervo y Jaén, Luis. «Emilio Prados, retrato minucioso e inédito de un hombre excepcional». *Cita sin límites: homenaje a Emilio Prados en el centenario de su nacimiento*. M. José Jiménez Tomé coord. Málaga: Universidad de Málaga, D. L. 2001.
- Dale, Scott. «Lo quevedesco y el poeta como hombre entre bastidores en *El rayo que no cesa*, de Miguel Hernández». *Revista letras* 57 (2002): 91-106.
- Dalí, Salvador. «Discurso leído en el Instituto de las Españas el 7 de enero de 1935». *Revista Hispanica Moderna* (1935).
- Darío, Rubén. *Poesías completas*. Aguilar: Madrid, 1968.
- Darío, Rubén. *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo*. Venezuela: Biblioteca Ayacucho, 1991.
- Delay, Florence. «Tradición extrema y extrema modernidad». *Miguel Hernández. Tradiciones y vanguardias*. S. Salaün, J. Pérez Bazo Eds. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1996. 85-

- Díaz de Castro, Francisco J. «Miguel Hernández frente a la ciudad». *Estudios sobre Miguel Hernández*. F. Javier Díez de Revenga, M. de Paco Ed. Murcia: Universidad de Murcia, 1992. 89-126.
- _____. «Miguel Hernández, entre el amor y la muerte». *Poesía española contemporánea: catorce ensayos críticos*. Ed: Universidad de Málaga, 1997. 63-79.
- _____. «Los poetas del 27 y Quevedo». *Au bout du bras du fleuve. Miscelánea la memoria de Gabriel M^a Jordá Lliteros*. V. Pujol Ed. Illes Balears: Universitat des les Illes Balears, 2007. 239-252.
- Díaz, Epicteto. «El amor oscuro en los sonetos de García Lorca». *Draco* 2 (1990): 35-49.
- Díaz Fernández, José. *El nuevo romanticismo. Polémica de arte, política y literatura*. Madrid. José Estebán, 1985.
- Díaz-Plaja, Guillermo. *El sentimiento del amor a través de la poesía española*. Barcelona: Olimpia, [s.a. pero: 1942?].
- _____. *El combate por la luz (la hazaña intelectual de Eugenio d'Ors)*. Madrid: Espasa Calpe, 1981.
- Diego, Gerardo. *Antología poética en honor de Góngora: Desde Lope de Vega a Rubén Darío*. Revista de Occidente, 1927.
- _____. *La poesía nueva*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2014.
- Díez de Revenga, Francisco J. *Tres poetas ante en amor, el mundo y la muerte*. Palma de Mallorca: Prensa Universitaria D.L. 1989.
- _____. *La poesía de Vicente Aleixandre. Testimonio y conciencia*. Málaga: Centro Cultural Generación del 27, 1999.
- _____. *La poesía de vanguardia*. Madrid: Ediciones del Laberinto, 2001.
- _____. «Miguel Hernández, lector y discípulo de Quevedo». *Revista Anthropos: Huellas del conocimiento* 6 (2001): 112-118.
- _____. «Más sobre la recepción de Quevedo por los poetas del siglo XX: (Quevedo y Jorge Guillén)». *La Perinola* 8 (2004): 109-123.
- _____. «Más sobre la recepción de Lope de Vega en el siglo XX: Alejandro Casona». *Actas del "Homenaje a Alejandro Casona (1903-1965)". Congreso Internacional en el centenario de su nacimiento*. A. Fernández Insuela, M^a del

- C. Alfonso García, M^a Crespo Iglesias, M^a Martínez-Cachero Rojo, M. Ramos Corrada Eds. Oviedo: Fundación Universidad de Oviedo, 2004. 93-101.
- _____. «Luis Cernuda y la tradición áurea». *100 años de Luis Cernuda*. N. Martínez de Castilla, J. Valender Ed. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2005.
 - _____. *Los poetas del 27, clásicos y modernos*. Murcia: Ediciones Tres Fronteras, 2009.
 - _____. «Poesía e historia: Gerardo Diego y la tradición áurea». *Turia: Revista Cultural*, 101-102 (2012): 217-27.
 - Díez Fernández, José Ignacio. «Escatología y pasión excremental en “El burro explosivo” (de *El poeta en la calle*). *El color de la poesía (Rafael Alberti en su siglo) II*. G. Santonja Ed. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones, 2004. 277-294.
 - _____. «La “Epístola satírica y censoria”: un memorial reaccionario y moderno». *La Perinola* 12 (2008): 47-68.
 - D’Ors, Eugenio. *El valle de Josafat*. Madrid: Espasa Calpe, 1998.
 - Domenchina, Juan José. *La sombra desterrada y otros poemas*. Madrid: Ediciones Torremozas, 1994.
 - Domínguez Manzano, David. «El estoicismo como moral en Vives, el Brocense y Quevedo». *INGENIUM. Revista de historia del pensamiento moderno* 5 (2011): 105-131.
<https://revistas.ucm.es/index.php/INGE/article/download/36221/35074>.
 - Durán, Manuel y Agustí Bartra. *Panorama de la literatura española*. New York: Harcourt, Brace & World, 1967.
 - Dutton, Brian y Victoriano Roncero López. *La poesía cancioneril del siglo XV. Antología y estudio*. Madrid: Vervuert, 2004.
 - Eich, Christoph. *Federico García Lorca poeta de la intensidad*. Madrid: Gredos, 1970.
 - Emiliozzi, Inma ed. Vicente Aleixandre. *Nacimiento último. Historia del corazón*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2001.
 - Espina, Antonio. *Quevedo*. Madrid: Atlas, 1945.
 - _____. «Quevedo y las mujeres: Una forma del romanticismo». *Revista de América* 10 (1947): 349-351.
 - _____. *Ensayos sobre literatura*. Valencia: Pre-Textos, 1994.

- Ettinghausen, Henry. «Quevedo, ¿un caso de doble personalidad?». *Homenaje a Quevedo* V. García de la Concha dir.congr. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1996. 27-44.
- _____. *Quevedo neoestoico*. Navarra: Eunsa, 2009.
- Feal Delibe, Carlos. *La poesía de Pedro Salinas*. Madrid: Gredos, 1965.
- Fernández Almagro, Melchor. *Vida y literatura de Valle Inclán*. Madrid: Taurus, 1966.
- Fernández Alonso, María del Rosario. *Una visión de la muerte en la lírica española. La muerte como amada*. Madrid: Gredos, 1971.
- Fernández Mosquera, Santiago. «Situación y contexto de *Execración contra los judíos* de Quevedo». *Studia aurea: actas del III Congreso de la AISO* (Toulouse, 1993), vol III. I. Arellano Ayuso, C. Pinillos Salvador, M. Vitse, F. Serralta coord. Navarra: GRISO, 1996.
- _____. *La poesía amorosa de Quevedo*. Madrid: Gredos, 1999.
- _____. «Aproximación a la poesía amorosa de Quevedo». *Cervantes virtual* n.d https://cvc.cervantes.es/literatura/quevedo_critica/p_amorosa/introduccion.htm. Web 2 Ene 2019.
- Fernández Palmeral, Ramón. *Simbología secreta de El rayo que no cesa de Miguel Hernández*. Lulu, 2017.
- Ferris, José Luis. *Miguel Hernández. Pasiones, cárcel y muerte de un poeta*. Madrid: Ediciones Temas de Hoy, 2002.
- Flórez, Rafael. *Ramón de ramones*. Madrid: Editorial Bitácora, 1988.
- Font, María Teresa. *Espacio: autobiografía lírica de Juan Ramón Jiménez*. Madrid: Ínsula, 1972.
- Forcadas, Alberto. «El romancero español. Lope de Vega, Góngora y Quevedo y sus posibles resonancias en “Sonatina” de Rubén Darío». *La Perinola* 5 (2001):11-23.
- Frattale, Loretta. «Sobre la oscuridad melancólica de los sonetos amorosos de Federico García Lorca». *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Nuevos caminos del hispanismo...París, del 9 al 13 de julio de 2007*. P. Civil, F. Crémoux coord. Madrid: Iberoamericana, 2010. [CD-ROM].

- Fuentes, Ivette. «El surrealismo en Federico García Lorca: las voces de un duende». *Moenia: Revista lucense de lingüística y literatura* 10 (2004): 213-224.
- Gallego Zarzosa, Alicia. «El erotismo en la poesía en la poesía amorosa de Quevedo: los objetos del deseo». *La Perinola* 16 (2012): 65-75.
- Galvarriato, Eulalia y Dámaso Alonso. *Primavera y flor de la literatura española*. Madrid: Selecciones del Reader's Digest, 1966.
- Ganivet, Ángel. *Obras completas. Vol I*. Madrid: Aguilar, 1961.
- García Berrio, Antonio. *Quevedo. De sus almas a su alma*. Murcia: Universidad, 1968.
- García Blanco, Manuel. *Don Miguel de Unamuno y la lengua española. Discurso inaugural del curso académico 1952-1953*. Salamanca: [s.n], 1952
Madrid: Yagües, 1952.
- García de la Concha, Víctor. *Antología comentada de la Generación del 27*. Madrid: Espasa Calpe, 2007.
- García Lorca, Federico. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1962.
- _____. *Sonetos del amor oscuro. Poemas de amor y erotismo. Inéditos de madurez*. Barcelona: Áltera, 1995.
- _____. *Epistolario completo*. Madrid: Cátedra, 1997.
- _____. *Conferencias*. Granada: Editorial Comares, 2001.
- _____. *Poeta en Nueva York*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2013.
- _____. *Palabra de Lorca. Declaraciones y entrevistas completas*. Barcelona: Malpaso, 2017.
- García Lorenzo, Luciano. «Introducción al estudio de los sonetos de Rubén Darío». *Revista de Filología Española* 1/4 (1968): 209-228.
- García Valdés, Celsa Carmen. «Con otra mirada: Quevedo personaje dramático». *La Perinola*, 8 (2004): 171-85.
- García, Pascual. «Elegía a Ramón Sijé de Miguel Hernández. El hortelano de tumbas y almas». *Monteagudo* 15 (2010): 49-58.
- *Garcilaso: juventud creadora: verso y prosa* 29 (1945).
- Geist, Anthony Leo. *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias de la vanguardia al compromiso (1918-1936)*. Barcelona: Guadarrama, 1980.
- Gibson, Ian. *Federico García Lorca*. Barcelona: Crítica, 2011.
- _____. *Lorca y el mundo gay*. Barcelona: B.S.A, 2016.

- Gil-Albert, Juan. *España: empeño de una ficción*. Madrid: Júcar, 1984.
- Giménez Caballero, Ernesto. *Lengua y literatura de España. III, La Edad de Oro*. Madrid: Ernesto Giménez, imp. 1943.
- _____. *Lengua y literatura de España. IV, La Edad de Oro*. Madrid: Ernesto Giménez, imp. 1944.
- Gómez de la Serna, Ramón ed. Francisco de Quevedo. *Vida de Marco Bruto*. Buenos Aires: Colección Estrada, [s.a. pero: 1943?].
- _____. *Quevedo*. Madrid: Espasa Calpe, 1962.
- _____. *Una teoría personal del arte*. Madrid: Editorial Tecnos, 1988.
- Gómez Toré, José Luis. «Serán mis sucesiones de viviente». *Voz y Letra: Revista de literatura* 2 (2003): 17-38.
- Gómez Trueba, Teresa. *El sueño literario en España. Consolidación y desarrollo del género*. Madrid: Cátedra, 1999.
- Gómez-Quintero, Ela Rosa. *Quevedo, hombre y escritor en conflicto con su época*. Miami: Ediciones Universal, 1978.
- Gomollón, Benjamín. «Quevedo y el tópico de la inmortalidad poética». *Revista Anthropos: huellas del conocimiento* 220 (2008): 197-201.
- González, Beatriz. «Hacia una edición de *los Sueños: Desvelos soñolientos*». *La Perinola* 3 (1999): 157-170.
- González Muela, Joaquín ed. Pedro Salinas . *La voz a ti debida. Razón de amor*. Madrid: Castalia, 1989.
- González Ródenas, Soledad. *Juan Ramón Jiménez a través de su biblioteca. Lecturas y traducciones en lengua francesa e inglesa (1881-1936)*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2005.
- Gracia, Antonio. *Miguel Hernández: “del amor cortés” a la mística del erotismo*. Alicante: Institut de Cultura “Juan Gil-Albert”, Diputación Provincial de Alicante, 1998.
- Granados, Vicente. *La poesía de Vicente Aleixandre (Formación y evolución)*. Madrid: Cupsa, 1977.
- Green, Ottis H. *El amor cortés en Quevedo*. Zaragoza: Biblioteca del Hispanista, 1955.
- Guerra Flores, José. «La angustia existencialista de Quevedo». *Ábside* 23 (1959): 216-219.

- Guillén, Claudio. «A la poesía: Rafael Alberti ante la literatura». *El color de la poesía (Rafael Alberti en su siglo) II*. G. Santonja Ed. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones, 2004. 29-42.
- Guillén, Jorge. *Hacia "Cántico". Escritos de los años 20*. Barcelona: Ariel, 1980.
- _____. *Aire nuestro. Cántico. Vol I*. Valladolid: Diputación de Valladolid, 1987.
- _____. *Final. Vol V*. Valladolid: Diputación de Valladolid, 1987.
- _____. *Homenaje*. Madrid: Visor, 2003.
- Gullón, Ricardo. «Espina, Antonio: Quevedo. Madrid, Imp. Estados. Colección "Vidas". Ediciones Atlas, 1945. 158 págs». *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo* 4 (1945): 544-548.
- Gutiérrez, Carlos M. *La espada, el rayo y la pluma. Quevedo y los campos literario y de poder*. West Lafayette, Ind. : Purdue University Press, cop. 2005.
- _____. «La poesía amorosa de Quevedo como estrategia literaria». *La Perinola* 9 (2005): 79-97.
- _____. «Quevedo en los siglos». *La Perinola* 15 (2011). 11-17.
- Halsey, Martha T. «Esquilache, Velázquez and Quevedo: Three Historical Figures in Contemporary Spanish Drama». *Kentucky Romance Quarterly*. 1970: 303-342.
- Hart, Stephan M. ««Quevedo, Góngora y su vigencia en la poesía contemporánea». *Iberoromania* 32 (1990): 55-81.
- Hernández, Mario. «Valle Inclán, de Darío a Quevedo». *Quevedo a nueva luz: escritura y política*. L. Schwartz, A. Carreira (coord). Málaga: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 1997. 297-342.
- Hernández, Miguel. *Obra completa I. Poesías / Prosas*. Madrid: Espasa Clásicos, 2010.
- Hernández, Patricio. *Emilio Prados: la memoria del olvido (I)*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1988.
- Hiriart, Rosario H. *Las alusiones literarias en la obra narrativa de Francisco Ayala*. New York: Elíseo Torres & Sons, 1972.
- Hugo, Víctor. *El último día de un condenado a muerte*. Madrid: Valdemar, 2011.

- Imízcoz, Teresa. *La teoría poética de Miguel de Unamuno*. Pamplona: Ediciones Universidad de Pamplona, 1996.
- Izcaray, Jesús. «Une anticipation surréaliste: *Les Songes* de Quevedo». *Europe* 475-476 (1968): 247-253.
- Jardiel Poncela, Enrique. *El libro del convaleciente: (inyecciones de alegría para hospitales y sanatorios)*. Madrid: Biblioteca Nueva, D.L., 1972.
- Jarnés, Benjamín. *Lecciones de Goya. Pintura de hombre y de niño. Quevedo, figura actual*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1988.
- Jiménez, Juan Ramón. «Crítica» *El Sol* 23 de febrero de 1936 (accesible online en: <http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?lang=es&q=id:0000182002>).
- _____. «Prólogo a “Espacio”». *Cuadernos Americanos* 5 (1943):
- _____. *Crítica paralela*. Madrid: Narcea, 1975.
- _____. *Política poética*. Madrid: Alianza Editorial, 1982.
- _____. *Espanoles de tres mundos*. Madrid: Alianza, 1987.
- _____. *El modernismo. Apuntes de curso (1953)*. Madrid: Visor, 1999.
- _____. *Antología poética*. Madrid: Cátedra, 2009.
- _____. *Epistolario II 1916-1936*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2012.
- Juliá, Mercedes. *El universo de Juan Ramón Jiménez. (Un estudio del poema «Espacio»)*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1988.
- Kock, José de. «Unamuno et Quevedo». *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno* 9 (1959): 35-59.
- _____. «Política y poesía en *Cancionero* de Miguel de Unamuno». *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 47 (2009): 55-135.
- Kwiatkowska, Edyta. «Quevedo en Gómez de la Serna. Caso de una biografía». *Europa del centro y del este y el mundo hispánico*. Cracovia: Simposio Internacional de Hispanistas, 1996. 167-171.
- Laín Entralgo, Pedro. «Quevedo y Heidegger». *Jerarquía* 3 (1938): 197-215.
- _____. «La vida del hombre en la poesía de Quevedo». *Cuadernos Hispanoamericanos* 1 (1948): 63-101.
- Láscaris Comneno, Constantino. «El estoicismo en el Barroco español». *Estudios de filosofía moderna*. El Salvador: Ministerio de Educación, 1966. 31-50

- Lefranc, Pierre. *El cante jondo: del territorio a los repertorios: tonás, seguiriyas, soleares*. Sevilla: Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2001.
- Llorente, María Ema. «El traje vacío. Origen, pervivencia y evolución de un motivo en la poesía española de vanguardia: ultraísmo, creacionismo y surrealismo». *Revista de Literatura* 146 (2011): 513-538.
- «Lola». *Amiga y suplemento de «Carmen»* 1 (1927).
- López Alonso, Antonio. *La palabra como síntoma. La angustia de García Lorca*. Madrid: Algaba Ediciones, 2002.
- López García, José Ramón ed. Arturo Serrano Plaja. *Descansar en la frontera: Poesía en el exilio (1939-1970)*. A Coruña: Castro imp, 2007.
- López Martínez, María Isabel. *Neruda y los escritores de la Edad de Oro*. Sevilla: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 2009.
- López Ruiz, Antonio. *Tras las huellas de Quevedo (1971-2006)*. Almería: Universidad de Almería, 2008.
- López-Baralt, Mercedes. *Miguel Hernández, poeta plural*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2016.
- López-Casanova, Arcadio. «Género de cancionero, tópica amatoria y mito personal (una lectura de *El rayo que no cesa*, de Miguel Hernández). *Macrotexto poético y estructuras de sentido. Análisis de modelos líricos modernos*. Valencia: Tirant lo Blanch, 2007. 95-138.
- _____. «Esquemas formales y composición poemática. Para una tipología del soneto hernandiano». *La lengua en corazón tengo bañada: Aproximaciones a la obra y vida de Miguel Hernández*. A. López-Casanova Ed. Valencia: Universitat de València, 2010. 65-94.
- López, Ignacio Javier. «Mística y transfiguración en Larrea y Prados». *Nueva Revista de Filología Hispánica* 37, 1 (1989): 221-236.
- Luis, Leopoldo de ed. Miguel Hernández. *Miguel Hernández poemas de amor*. Madrid: Alianza, 1979.
- Luján Atienza, Ángel Luis. «Trayectos de lectura en *Espacio*, de Juan Ramón Jiménez». *Comprendre: revista catalana de filosofia* 15 (2013): 29-58.
- Machado, Antonio. *Cuaderno de literatura: Baeza 1915*. Bogotá: Prensas de la Universidad Nacional, 1952.
- _____. *Los Complementarios*. Madrid: Taurus, 1972.

- _____. *Poesías escogidas*. Madrid: Aguilar, 1972.
- _____. *Antología comentada II. Prosa*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1999.
- _____. *Prosas dispersas 1893-1936*. Madrid: Páginas de Espuma, 2001.
- _____. *Soledades. Galerías. Otros poemas*. Madrid: Cátedra, 2008.
- Madariaga, Salvador de. *Dios y los españoles*. Barcelona: Planeta, 1975.
- _____. *El auge y el ocaso del imperio español en América*. Madrid: Espasa Calpe, 1977.
- Mainer, José-Carlos. *La edad de plata (1902-1931). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Barcelona: Asenet, 1975.
- Marasso, Arturo. *Rubén Darío y su creación poética*. La Plata: Universidad Nacional de la Plata, 1934.
- Marcilly, Charles. «La angustia del tiempo y de la muerte en Quevedo». *Francisco de Quevedo*. G. Sobejano Ed. Madrid: Taurus, 1984.
- Marín Ureña, José Manuel. «Eterno Darío». *Monteagudo* 7 (2002): 173-176.
- Mario Hernández y Driss El-Fakhour ed. Vicente Aleixandre. *Miré los muros. Vicente Aleixandre: Textos inéditos y olvidados*. Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1991.
- Marquina, Eduardo. *Días de infancia y adolescencia. Memorias del último tercio del siglo XIX*. Barcelona: Editorial Juventud, 1964.
- Martínez Nadal, Rafael. *El público: amor y muerte en la obra de Federico García Lorca*. México: Joaquín Mortiz, 1979.
- Martínez-Hervás, Miguel Ángel. *Hacia la creación de una cultura e identidad nacionales: Azorín y su lectura de los clásicos (1912-1915)*. Madrid: Visor, 2017.
- Martíns-Frías, Adriana. «Ascensión y caída en la poesía amorosa de Pedro Salinas». *Monteagudo* 17 (2012): 139-162.
- Mata Induráin, Carlos. «Lope de Vega, entre Antonio Machado y Juan de Mairena, con el *Arte nuevo* al fondo». *RILCE* 27.1 (2011): 119-143.
- Matas Caballero, Juan. «Federico García Lorca frente a la tradición literaria: voz y eco de San Juan de la Cruz en los *Sonetos de amor oscuro*». *Contextos* 33-36 (1999-2000): 161-384.
- Ménard, Béatrice. «La angustia del ser-para-la muerte en *Residencia en la tierra* de Pablo Neruda». *Actas del XVI Congreso Internacional de Hispanistas. Cervantes virtual*, 2007.

- Méndez Pereira, Octavio. «Quevedo, muy del siglo XVII y muy siglo XX». *Boletín de la Academia Panameña de la lengua* 4 (1945): 3-16.
- Menéndez Pelayo, Marcelino y Francisco Rodríguez Marín. *Epistolario de Méndez Pelayo y Rodríguez Marín, 1891-1912*. Madrid: C. Bermejo, 1935.
- Miranda Valdés, Javier. *Aureliano Fernández-Guerra (1816-1894). Un romántico, escritor y anticuario*. Madrid: Real Academia de la Historia, 2005.
- Miró, Emilio. *Antología de poetisas del 27*. Madrid: Castalia, 1999.
- Moreno Castillo, Enrique. «Anotaciones a la silva *Sermón estoico de censura moral* de Francisco de Quevedo». *La Perinola* 11 (2007): 131-183.
- Morris, Brian. «Paralell imagery in Quevedo and Allberti». *Bulletin of Hispanic Studies* 36 (1959): 135-145.
- Müller, Franz-Walter. «Alegoría y realismo en los “Sueños” de Quevedo». *Francisco de Quevedo*. G. Sobejano Ed. Madrid: Taurus, 1984. 218-241.
- Muñoz Garrigós, José. «El Gallo Crisis». *Boletín de la Asociación Europea de Profesores de Español* 9 (1973): 107-111.
- _____. *Vida y obra de Ramón Sijé*. Murcia: Caja Rural Central de Orihuela, 1987.
- Naumann, Walter. «“Polvo enamorado”. Muerte y amor en Propercio, Quevedo y Goethe». *Francisco de Quevedo*. G. Sobejano Ed. Madrid: Taurus, 1984.
- Navarro de Kelley, Emilia. *La poesía metafísica de Quevedo*. Madrid: Guadarrama, 1973.
- Navarro Durá, Rosa. «Rosa Navarro Durá: «Miguel Hernández ofrece a los niños un gran ejemplo de tesón». *La Verdad* 8 de marzo de 2010 (accesible online en: <https://www.laverdad.es/murcia/v/20100308/cultura/miguel-hernandez-ofrece-ninos-20100308.html>). Web. 4 Ene 2019.
- Navarro Ramírez, Sergio. «Imaginando a Lisi: luz y color en el *Canta sola a Lisi* de Quevedo». “*Sapere aude*”. *Actas del III Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO)*. C. Mata Induráin, A.J. Sáez, A. Zúñiga Lacruz Ed. Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra. Colección BIADIG, 2014.265-277.
https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/35942/1/JISO2013_21_Navarro.pdf. Web. 3 Ene 2019.
- Navarro, Alberto ed. Miguel de Unamuno. *Vida de Don Quijote y Sancho*. Madrid: Cátedra, 2008.

- Neruda, Pablo. «Quevedo adentro». *Neruda entre nosotros*. E. Oribe, J. Marinello, P. Neruda Ed. Montevideo: Ediciones “AIAPE”, 1939.
- _____. *Viajes al corazón de Quevedo y por las costas del mundo*. Santiago de Chile: Sociedad de Escritores de Chile, 1947.
- _____. *Viajes*. Santiago de Chile: Nascimento, 1955.
- _____. *Canto General II*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1975.
- _____. *La espada encendida*. Barcelona: Seix Barral, 1977.
- _____. *Jardín de invierno. Obra póstuma*. Barcelona: Seix Barral, 1977.
- _____. *Confieso que vivido*. Chile: Pehuén Editores, 2005.
- _____. *Obras completas I*. Barcelona: RBA, 2005.
- Newton, Candelas. «Los paisajes del amor: Iconos centrales en los Sonetos de Lorca». *Anales de la literatura española contemporánea* 11(1986): 143-159.
- Nolting-Hauff, Ilse. *Visión, sátira y agudeza en los Sueños de Quevedo*. Madrid: Gredos, 1974.
- Novo Villaverde, Yolanda. *Vicente Aleixandre, poeta surrealista*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1980.
- Nuez de la, Sebastián. «El conceptismo: Quevedo y Unamuno». *Estudios sobre literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz, II*. A. Gallego Morell, A. Soria, N. Marín Eds. Granada: Universidad, 1979.
- Olivares, Julián. *La poesía amorosa de Francisco de Quevedo*. Madrid: Siglo XXI de España, 1995.
- Oliver, Antonio. *Última vez con Rubén Darío: Literatura hispanoamericana y española (ensayos). Segundo Tomo*. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica del Centro Iberoamericano de Cooperación, D.L, 1978.
- Onimette, Víctor. «La agonía del desterrado de “Fuerteventura a París”». *La poesía de Miguel de Unamuno. Volumen Homenaje en el Cincuentenario de la muerte de Miguel de Unamuno 1936-1986*. San Sebastián: Universidad de Deusto, 1987. 177-197.
- Onís, Carlos Marcial de. *El surrealismo y cuatro poetas de la generación del 27: (Ensayo sobre extensión y límites del surrealismo en la Generación del 27)*. Madrid: José Porrúa Turanzas, D.L. 1974.
- Ortega Muñoz, Juan Fernando ed. María Zambrano. *El exilio como patria*. Barcelona: Anthropos, 2014.

- Ortega y Gasset, José. *Epistolario completo Ortega-Unamuno*. Madrid: El Arquero, D.L. 1987.
- Ortiz, Amarilis. «La muerte en la obra póstuma de Pablo Neruda: un modo más de estar con Quevedo». *Mester* 2 (1994): 1-16.
- Palomo, María del Pilar. *La poesía de la Edad Barroca*. Madrid: Sociedad General Española de Librería, 1975.
- Pardiñas Béjar, Luis. «Resonancias del poema *Espacio*. Juan Ramón Jiménez en los otros; los otros en Juan Ramón Jiménez». *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica* 30 (2012): 191-200.
- Parker, Alexander A. *La filosofía del amor en la literatura española 1480-1680*. Madrid: Cátedra, 1986.
- Patricio, Germán de. «Recepción diacrónica de Quevedo: manipulador manipulado, símbolo colectivo». *La Perinola* 15 (2011): 191-234.
- _____. «Nuevos apuntes para la recepción diacrónica de Quevedo». *La Perinola* 18 (2014): 321-350.
- Paz, Octavio. *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral, 1993.
- Pemán, José María. *Suma poética: Amplia colección de la poesía religiosa española*. Madrid: Editorial Católica, 1950.
- Peñas Bermejo, Francisco J. *Poesía existencial española del siglo XX*. Madrid: Editorial Pliegos, 1993.
- Pereda Barona, Tina. «El color de la nostalgia: *Roma. Peligro para caminantes*». *Rafael Alberti*. P. Guerrero Ruíz Ed. Alicante: Aguaclara, 2002.
- Pérez Cuenca, Isabel. «Las tres musas últimas castellanas: Problemas de atribución». *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Madrid 6-11 de julio I*. F. Sevilla Arroyo, C. Alvar Ezquerro Coord. Madrid: Castalia, 2000. 659-669.
- Pérez, Arturo. «El sexualismo hernandiano». *Revista de Occidente* 16 (1977): 60-61.
- Pérez-Clotet, Pedro. *Obra literaria I. Verso*. Málaga: Centro Cultural de la Generación del 27, 2005.
- _____. *Obra literaria 2. Prosa*. Málaga: Centro Cultural de la Generación del 27, 2005.

- Pozuelo Yvancos, José María. «Aproximación crítica a la lírica amorosa de Quevedo». *Anales de la Universidad de Murcia* XXXII (1974): 65-106.
- Piedra, Antonio ed. Jorge Guillén. Final. Madrid: Castalia, 1987.
- Prieto, Antonio. «Sobre literatura comparada». *Miscellanea di studi ispanici (1966-1967)*. Pisa: Università di Pisa, 1966-1967.
- Prieto, Antonio y Luis Antonio de Villena. *El tema del amor en la poesía*. Barcelona: Planeta, 1977.
- *Proel: cuaderno de poesía* XVIII (1945).
- Puccini, Darío. *Miguel Hernández. Vida y poesía*. Buenos Aires: Losada, 1970.
- _____. *La palabra poética de Vicente Aleixandre*. Barcelona: Ariel, 1979.
- Quevedo, Francisco de. *Obras*. Madrid: Don Antonio Sancha: se hallará en su Librería en la Aduana vieja, 1790-1794.
- _____. *Obras de Don Francisco de Quevedo y Villegas: colección completa. Tomo I*. Madrid: Imp. y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1852.
- _____. *Obras de Don Francisco de Quevedo y Villegas: colección completa. Tomo I*. Madrid: Imp. y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1876.
- _____. *Obras de Don Francisco de Quevedo y Villegas: colección completa*. Madrid: Imp. y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1877.
- _____. *Obras festivas. Los Sueños. Libro de todas las cosas y otras muchas más*. Barcelona: Administración, 1901
- _____. *Los Sueños*. Madrid: Hernando y compañía, 1902.
- _____. *Obras completas de don Francisco de Quevedo Villegas*. Sociedad de Bibliófilos Andaluces (tomo II) , 1903.
- _____. *Obras satíricas y festivas*. Madrid: Librería de Perlado, Páez y Cia, Sucesores de Hernando, 1904.
- _____. *Poesías satíricas y burlescas*. Barcelona: Toledano López & Cía, 1905: 1905.
- _____. *Obras completas de don Francisco de Quevedo Villegas*. Sociedad de Bibliófilos andaluces (tomo III), 1907.
- _____. *Su prosa más festiva; sus versos más chistosos*. Barcelona: Araluce, 1910.
- _____. *De la vida y de la muerte*. Madrid: Patronato Nacional de Buenas Lecturas, 1914.
- _____. *Obras satíricas y festivas*. Madrid: Sucesores de Hernando, 1915.

- _____. *Los Sueños*. Madrid: La Lectura, 1916-1917.
- _____. *Los Sueños*. Madrid: [s.n], 1916.
- _____. *El sueño de las calaveras; El alguacil alguacilado*. Madrid: La Novela para Todos, 1916.
- _____. *Los Sueños*. Barcelona: Ramón Sopena, [s.a. pero: 1916?]
- _____. *Páginas escogidas*. Madrid: Fortanet, 1917.
- _____. *Poesías escogidas de Quevedo*. Madrid: Sáenz de Jubera, Hermanos, 1919.
- _____. *Los Sueños*. Madrid: [S.I.], 1922.
- _____. *Los Sueños*. Madrid: Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, [s.a. pero:1927?]
- _____. *Sus mejores versos*. Madrid: Los Poetas, 1928.
- _____. *Sus mejores versos*. Madrid: Los Poetas, 1929.
- _____. *Los Sueños*. Madrid: Espasa Calpe, 1931.
- _____. *Obras completas de Don Francisco de Quevedo*. Madrid: Aguilar, 1932.
- _____. *Los Sueños. Premáticas y aranceles. Poesías satíricas. Poesías serias. Prosa seria*. Barcelona: La Educación, 1932.
- _____. *El Buscón y Los Sueños*. Barcelona: Madrid: Iberia, 1932.
- _____. *Obras satíricas y festivas*. Madrid: Librería Perlado, 1939.
- _____. *Los Sueños*. Madrid: Espasa Calpe, 1940-1942.
- _____. *Poesías escogidas*. Barcelona: T.G.J Polonio, 1941.
- _____. *Obras completas de Don Francisco de Quevedo*. Madrid: Aguilar, 1943.
- _____. *Poesía de Quevedo*. México: La Verónica, 1943.
- _____. *Musa varia*. Barcelona: Montaner y Simón, 1943.
- _____. *Los Sueños*. Madrid: Espasa Calpe, 1943.
- _____. *Los Sueños*. Madrid: Dédalo, 1943.
- _____. *Los Sueños*. Zaragoza: Ebro, 1943.
- _____. *Los Sueños*. Madrid: Mediterráneo, 1945.
- _____. *Vida del Buscón; Sueños y discursos*. Madrid: Aguilar, 1945.
- _____. *El sueño de la calavera*. Madrid: Revista literaria, [s.a. pero: 1945?]
- _____. *Poesía completa*. Madrid: Turner, 1995.
- _____. *La cuna y la sepultura. Doctrina moral*. Madrid: Cátedra, 2008.
- _____. *Poesía amorosa: Canta sola a Lisi (Erato, sección segunda)*. Pamplona: Eunsa, 2013.

- Quilis, Antonio. *Métrica española*. Barcelona: Ariel, 2010.
- Quintana Docio, Francisco. «Réplicas intertextuales elocutivas en la poesía de Jorge Guillén». *Jorge Guillén, el hombre y la obra: actas del I Simposium Internacional sobre Jorge Guillén, Valladolid, 18-21 de octubre de 1993*. J.F Blasco Pascual, A. Piedra coord. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1993. 221-245.
- Rabaté, Colette y Jean-Claude Rabaté. *Miguel de Unamuno. Biografía*. Madrid: Taurus D.L. 2010.
- Ramos-Gil, Carlos. *Claves líricas de García Lorca*. Madrid: Aguilar, 1967.
- Rejano, Juan. *Artículos y ensayos*. Sevilla: Renacimiento, 2000.
- Rey, Alfonso. *Quevedo y la poesía moral española*. Madrid: Castalia, 1995.
- _____. ed. Francisco de Quevedo. *Poesía moral (Polimnia)*. Madrid: Támesis, 1999.
- _____. «La construcción crítica de un Quevedo reaccionario». *Bulletin hispanique* 2 (2010): 633-669.
- _____. «Sobre el pensamiento amoroso de Quevedo». *La Perinola* 17 (2013).
- Reyes, Alfonso. *Obras completas de Alfonso Reyes II*. Visión de Anáhuac. Las vísperas de España. Calendario. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.
- Ribers, Elias L. «Dámaso Alonso between Góngora and Quevedo». *Books abroad* 2 (1974): 241-246.
- Ridruejo, Dionisio. *En once años: poesías completas de juventud, 1935-1945*. Madrid: Editora Nacional, 1950.
- _____. *Dionisio Ridruejo de la Falange a la oposición*. Madrid: Taurus, 1976.
- _____. *En algunas ocasiones: (crónicas y comentarios) 1943- 1956*. Madrid: Aguilar, 1960.
- _____. *Casi unas memorias: con fuego y con raíces*. Barcelona: Editorial Planeta, 1976.
- _____. *Primer libro de amor*. Madrid: Castalia, 1976.
- Riopérez y Milá, Santiago ed. Azorín. *Al margen de los clásicos*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2005.
- Rivera-Rodas, Óscar. *Picón Salas: Historia de la cultura y cosmopolitismo*. Caracas: Fundación Celarg, 2011.
- Roig Miranda, Marie. «¿Existe el presente en los sonetos metafísicos de Quevedo?». *Studia aurea: actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993)*. J.

Arellano Ayuso, C. Pinillos Salvador, M. Vitse, F. Serralta (coord). Navarra: GRISO, 1996. 487-494.

- _____. «La poesía satírica y burlesca de Quevedo». *Estudios sobre Quevedo y la sátira en el siglo XVII*. C. Vaíllo, R. Valdés Eds. Barcelona: PPU, 2011.
- _____. «La Lisi de Quevedo». *La Perinola* 16 (2012).
- Romero López, Dolores. «La biblioteca digital Mnemosine y sus colecciones: hacia una historia digital de la Edad de Plata». *Ibersid* 12:2 (2018). <https://www.iversid.eu/ojs/index.php/iversid/article/download/4486/3929>
- Roncero López, Victoriano. *Historia y política en la obra de Quevedo*. Madrid: Pliegos, 1991.
- Rosales, Luis. *Estudios sobre el Barroco. Obras completas III*. Madrid: Editorial Trotta, 1997.
- Rozas, Juan Manuel. *La generación del 27 desde dentro*. Madrid: Itsmo, 1987.
- Rubio Jiménez, Jesús. «Los tiempos de *El caballero de las espuelas de oro*, de Alejandro Casona». *Actas del “Homenaje a Alejandro Casona (1903-1965)”*. *Congreso Internacional en el centenario de su nacimiento*. A. Fernández Insuela, M^a del C. Alfonso García, M^a Crespo Iglesias, M^a Martínez-Cachero Rojo, M. Ramos Corrada Eds. Oviedo: Fundación Universidad de Oviedo, 2004. 499-529.
- Rubio, Fanny. *Las revistas poéticas españolas, 1939-1975*. Alicante: Universidad de Alicante, 2003.
- Ruiz Pérez, Pedro. *Historia de la literatura española. 3. El siglo del arte nuevo 1598-1691*. Barcelona: Crítica, 2010.
- Ruiz Ramón, Francisco. «Algunas aproximaciones al problematismo del tema de la muerte en la poesía de Antonio Machado». *Estudios sobre Antonio Machado*. J. Ángeles, Ed. Barcelona: Ariel, 1977. 233-258.
- Sainz de Medrano, Luis. *Pablo Neruda. Cinco ensayos*. Roma: Bulzoni, 1996.
- Salinas, Pedro. *Ensayos completos*. Madrid: Taurus, 1983.
- _____. *Correspondencia (1923-1951)*. Barcelona: Tusquets, 1992
- _____. *Literatura española: Siglo XX*. Barcelona: Alianza Editorial, 2001.
- Salgado, María A. «El alma de la Sonatina». *Chasqui* 2 (1976): 33-39.
- Salvador, Álvaro. *Espacios, estrategias, territorios: algunas aproximaciones a la literatura hispanoamericana del siglo XX*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.

- Sánchez Barbudo, Antonio. *Estudios sobre Unamuno y Machado*. Madrid: Guadarrama, 1959.
- Sánchez Vidal, Agustín. *Buñuel, Lorca, Dalí: el enigma sin fin*. Barcelona: Planeta, 1988.
- Sánchez, Alberto. «Quevedo, figura literaria». *Homenaje a Luis Morales Oliver*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1986.
- Scarpa, Roque Esteban. «Neruda y los clásicos españoles». *Instituto de Chile. Boletín de la Academia Chilena correspondiente de la Real Academia Española* 61 (1972): 5-21.
- Schmidt, Bernhard. *El problema español de Quevedo a Manuel Azaña*. Madrid: EICUSA, 1976.
- Sender, Ramón J. *Correspondencia Ramón J. Sender-Joaquín Maurín (1952-1973)*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1995.
- Serés, Guillermo. *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*. Barcelona: Crítica, 1996.
- Serrano Asenjo, Enrique. «Quevedo, Francisco de (CA. 1500, Tres lecturas desde el margen: Antonio Espina, Clara Campoamor, Ramón Gómez de la Serna)». *Temas literarios hispánicos II*. L. Romero Tobar Ed. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2014. 285-304.
- Serrano Poncela, Segundo. «Unamuno y los clásicos». *La Torre* 9 (1961): 505-35.
- Sesé, Bernard. *Claves de Antonio Machado*. Madrid: Espasa Calpe, 1990.
- Shepard, Douglas C. «Resonancias de Quevedo en la poesía española del siglo XX». *Kentucky Foreign Language Quarterly* IX (1962): 105-113.
- Sicard, Alain. *El pensamiento poético de Pablo Neruda*. Madrid: Gredos, 1981.
- Siebenmann, Gustave. *Los estilos poéticos en España desde 1900*. Madrid: Gredos, 1973.
- Sijé, Ramón. *Resistencia musical de la voz, o Esquema de una ortografía pura* [Manuscrito autógrafo 193?]. Conservado en Biblioteca Pública Fernando de Loazes de Orihuela ARS 9-21.
- Siles, Jaime. «Figurativismo conceptual y abstracción irracionalista: Espadas como labios o el heterodoxo surrealismo de Vicente Aleixandre». *Olvidar es morir. Nuevos encuentros con Vicente Aleixandre*. S. Arlandis, M. Ángel García Eds. Valencia: Universidad de Valencia, 2011. 61-81.

- Sobejano, Gonzalo. «Un soneto contra el soneto (I). *ABC* 21 de septiembre de 1987. (accesible online en: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1987/09/21/003.html>
- _____. «Los dos Luises: Góngora en Cernuda». *Hommage à Robert Jammes. Volumen III*. F. Cerdan Ed. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1994. 1145-1156.
- Soldevila, Ignacio. «Max Aub y la tradición literaria española». *Max Aub, testigo del siglo XX .Congreso Internacional del Centenario*. Valencia : Biblioteca Valenciana, 2003. 1-17.
- Swansey, Bruce. *Barroco y vanguardia: De Quevedo a Valle Inclán*. Pamplona: Euns, 2008.
- Torres Nebrera, Gregorio. «Quevedo desde la mirada lectora de Jorge Guillén». *Del Siglo de Oro y de la Edad de Plata: estudios sobre literatura española dedicados a Juan Manuel Rozas*. J. Cañas Murillo, J.L Bernal Salgado Ed. Cáceres: Universidad de Extremadura, 2008. 295-306.
- Tovar, Paco. «Al amor de una melodía. “La bacarola” de Pablo Neruda». *América sin nombre: Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante "Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano"* 1 (1999): 79-86.
- Tuñón de Lara, Manuel. *El movimiento obrero en la historia de España II*. Madrid: Sarpe, 1985.
- Ubieta Arteta, Antonio, Juan Reglá Campistol y José María Jover Zamora. *Introducción a la historia de España*. Barcelona: Teide, 1963.
- Umbral, Francisco. «Quevedo y el surrealismo». *Los Cuadernos del Norte*, I, 1 (1980): 11-13.
- Unamuno, Miguel de. *Obras completas. Tomo XIV. Poesía II*. Madrid: Afrodiseo Aguado, 1958.
- _____. *Ensayos I*. Madrid: Aguilar, 1966.
- _____. *Ensayos II*. Madrid: Aguilar, 1967.
- _____. *De esto y de aquello*. Madrid: Espasa Calpe, 1973.
- _____. *República española y España republicana (1931-1936)*. Salamanca: Almar, D.L. 1979.
- _____. *Cancionero*. Madrid: Akal, 1984.

- _____. *Manual de Quijotismo. Como se hace una novela. Epistolario Miguel de Unamuno / Jean Cassou*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2005.
- _____. *Cómo se hace una novela*. Madrid: Cátedra, 2009.
- _____. *Cartas del destierro*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2012.
- Urrutia Cárdenas, Hernán. «La Edad de Plata de la literatura española (1868-1936). *Cauce: Revista de filología y su didáctica* 22-23 (1999-2000): 581-595.
- Urrutia Jordana, Ana. *La poetización de la política en el Unamuno exiliado*. Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca, 2003.
- Urrutia, Manuel María. *Evolución del pensamiento político de Unamuno*. Bilbao: Universidad de Deusto, 1997.
- Valle, Adriano del. *Antología necesaria*. Sevilla: Ediciones Alfar, 1992
- Verdú de Gregorio, Joaquín. *Antonio Machado: Soledad, infancia y sueño*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1990.
- Vilches de Frutos, María Francisca. «La sociedad española ante el teatro de Alejandro Casona: las representaciones en Madrid de *Nuestra Natacha*». *Actas del "Homenaje a Alejandro Casona (1903-1965)". Congreso Internacional en el centenario de su nacimiento*. A. Fernández Insuela, M^a del C. Alfonso García, M^a Crespo Iglesias, M^a Martínez-Cachero Rojo, M. Ramos Corrada Eds. Oviedo: Fundación Universidad de Oviedo, 2004. 223-240.
- Villaespesa, Francisco. *Antología poética*. Almería: Librería-Editorial Cajal, 1977.
- Vivanco, Luis Felipe y Luis Rosales. *Poesía heroica del Imperio*. Madrid: Ediciones Jerarquía, 1940-1943.
- Vived Mairal, Jesús. *Ramón J. Sender: biografía*. Madrid: Páginas de Espuma, D.L. 2002.
- Wagner de Reyna, Alberto. «Quevedo ante la vida y la muerte». *Revista Realidad* 6 (1949): 154-176.
- Walters, Gareth. «El derecho a no escoger: lector y amada en el soneto "Dejad que a voces diga el bien que pierdo"». *La Perinola* 6 (2002): 263-274.
- Wilson, E.M. «Modern Spanish Poems, Guillén and Quevedo on death» *Atlante*, 1 (1953): 22-26.

- Zambrano, María. «Quevedo y la conciencia de España». *Cuadernos de la Universidad del Aire del Circuito* 30 (1951): 85-93.
- _____. *Pensamiento y poesía en la vida española*. Madrid: Endymión, 1987.
- _____. *Unamuno*. Barcelona: Debolsillo, 2015.
- Zardoya, Concha. «Los tres mundos de Vicente Aleixandre». *Revista Hispánica Moderna*, ½ (1954): 67-73.
- _____. *Poesía española del siglo XX, IV*. Madrid: Gredos, 1974.
- _____. «El poeta político (En torno a España)». *Cuadernos Americanos*, XXV (1976): 141-273.
- Zubiría, Ramón de. *La poesía de Antonio Machado*. Madrid: Gredos, 1973.